



# FLUXOS E CORRENTES: trânsitos e traduções literárias

Abralic | Belém 2015

XIV CONGRESSO

Organizadores

Maria de Fátima do Nascimento

Marlí Tereza Furtado

Mayara Ribeiro Guimarães



# edições makunaima

## Edição e Revisão de texto

Maria de Fátima do Nascimento

Marlí Tereza Furtado

Mayara Ribeiro Guimarães

## Diagramação

Casa Doze Projetos e Edições

2

809  
F647

Fluxos e correntes : trânsitos e traduções literárias / organizadoras

Maria de Fátima do Nascimento, Marli Tereza Furtado, Mayara Ribeiro Guimarães.-  
Dados eletrônicos (1,93Mb).- Rio de Janeiro : Edições Makunaima ; ABRALIC, 2017.  
341p. : il.

“Trabalhos apresentados no XIV Encontro da ABRALIC, realizado em Belém, 2015.”

Bibliografia : p11

E-book acessível pelo formato PDF.

ISBN: 978-85-65130-16-5

1.Literatura comparada – Congressos. 2. Literatura brasileira – História e crítica – Congressos. 3. Literatura – Filosofia – Congressos. 4. Tradução e interpretação – Congressos. I. Nascimento, Maria de Fátima do. II. Furtado, Marli Tereza. III. Guimarães, Mayara Ribeiro. IV. Associação Brasileira de Literatura Comparada.

<http://ediçõesmakunaima.com.br/>

# Fluxos e correntes: trânsitos e traduções literárias

Abralic | Belém

Organizadoras  
Maria de Fátima do Nascimento  
Marlí Tereza Furtado  
Mayara Ribeiro Guimarães

Rio de Janeiro

2017



## Diretoria Abralic 2014-2015

Presidente	Germana Maria Araújo Sales (UFPA)
Vice-Presidente	Marlí Tereza Furtado (UFPA)
1ª Secretária	Tânia Maria P. Sarmento-Pantoja (UFPA)
2ª Secretária	Mayara Ribeiro Guimarães (UFPA)
1º Tesoureira	Maria de Fátima do Nascimento (UFPA)
2º Tesoureiro	Fernando Maués (UFPA)

### Conselho Deliberativo

#### Membros Titulares

Marilene Weinhardt (UFPR)  
Luiz Carlos Santos Simon (UEL)  
Antônio de Pádua Dias da Silva (UEPB)  
Ana Cristina Marinho Lúcio (UFPB)  
Profa. Dra. Marisa P. Lajolo (Mackenzie)  
Prof. Dr. José Luís Jobim Salles Fonseca (UERJ)  
Prof. Dr. Alisson Marcos Leão da Silva (UEA)  
Prof Dr. André Luís Gomes (UNB)

#### Membros Suplentes

Diógenes André Vieira Maciel (UEPB)  
Humberto Hermenegildo de Araújo (UFRN)

#### Conselho Editorial

Eneida Maria de Souza, Jonathan Culler,  
Lisa Bloch de Behar, Luiz Costa Lima, Maria Helena Bonito,  
Raul Antelo, Silviano Santiago, Sonia Brayner, Yves Chevrel.

A B R A L I C

CNPJ 91.343.350/0001-06

Universidade Federal do Pará ( UFPA) Instituto de Letras e Comunicação (ILC)

Rua Augusto Corrêa, 1 - Guamá CEP: 66075-110

Belém PA

E-mail: revista@abralic.org.br

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO José Luís Jobim	7
OBRA PROPONENTE: encenar a (re)leitura do texto Teatral André Luís Gomes	12
TEORIA LITERÁRIA E ESTUDOS DA TRADUÇÃO: afinidades (S)eletivas Andréia Guerini	30
GUIMARÃES ROSA LIDO EM ANGOLA: notas sobre a escrita de Ruy Duarte de Carvalho e sua leitura de <i>Grande Sertão: Veredas</i> Anita Martins Rodrigues de Moraes	45
A MUSA SERTANEJA: Bernado Guimarães e o romance do sertão Eduardo Vieira Martins	57
O CONCEITO DE LITERATURA HOJE: Heteronomias Evando Nascimento	73
“INFELICI TRIBÛ» OU «BELVE FEROCI”? O Indianismo dos italianos Giorgio de Marchis	109
NOVOS REALISMOS NA LITERATURA LATINO-AMERICANA: o paradigma Bolaño Graciela Ravetti	133
POESIA CONTEMPORÂNEA OU POESIA NA CONTEMPORANEIDADE João Carlos de Souza Ribeiro	154
AMBIENTE ESCOLAR E VIOLÊNCIA: desejo e intolerância na esfera sexual e textual Liane Schneider	168
ESPAÇOS DA OBRA Luis Alberto Brandão	182

	FICÇÃO BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA: modos de configuração e modos de abordagem	198
	Maria Lúcia Outeiro Fernandes	
	EM TEMPO, A TRADUÇÃO	217
	Maurício Mendonça Cardozo	
	EM FAVOR DA TRADUÇÃO	233
	Michel Riaudel	
	A LITERATURA COMPARADA NO BRASIL: curiosidade e prazer	250
	Myriam Ávila	
	A POESIA E A CRÍTICA (notas sobre alguns poetas e poemas contemporâneos)	260
	Pablo Simpson	
6	HISTÓRIA DA LITERATURA – RESILIÊNCIA E METAMORFOSE	271
	Regina Zilberman	
	A IDEIA DE ROMANCE: algumas concepções antemodernas	284
	Roberto Acízelo de Souza	
	NARRATIVAS DE RESISTÊNCIA CONTRA O ESQUECIMENTO: quatro histórias de desterro	303
	Rosani Úrsula Ketzer Umbach	
	A OUTRO/A NOS FLUXOS E CORRENTES DA GLOBALIZAÇÃO	312
	Sandra Sacramento	
	O TEATRO DA MENTE (ou, de como os neurônios-espelho antecipam a percepção do que é ouvido, levando à pulsão de ficção)	325
	Suzi Frankl Sperber	

## APRESENTAÇÃO

Há dez anos atrás, na apresentação do número 9 da Revista Brasileira de Literatura Comparada, eu recordei um colega e amigo meu de São Paulo que me disse que, na sua opinião, a ABRALIC deveria ser chamada de ABRALIT (Associação Brasileira de Literatura), já que se teria transformado, de fato, na maior entidade agregadora de professores e pesquisadores de literatura no país. No ano anterior à publicação daquele periódico, a nossa atual conselheira, Marisa Lajolo, durante o Encontro Regional da Abralic 2005, já tinha apontado a “inadequação – digamos metonímica - de nossa maior associação nacional.” A sua objeção à nossa designação foi verbalizada assim: “Esta que hoje nos reúne – a ABRALIC – é nomeada a partir de *uma* das várias vertentes contemporâneas dos estudos literários, a literatura comparada. Adotamos para o todo, a denominação de *uma de suas partes*. Com isso, não estaremos tanto invisibilizando diferentes vertentes dos estudos literários, como tirando – da vertente comparatista deles – sua especificidade? Ou seja, por que será que não temos uma ABRALIT, que seria uma contrapartida para a ABRALIN?” (In: JOBIM et alii, 2005)

7

Para demonstrar que a questão continuava presente, no congresso de 2010, em Curitiba, solicitei-me que participasse de uma mesa para discutir duas propostas aparentemente antitéticas: 1) a de que a ABRALIC se transformasse em “ABRALIT” (Associação Brasileira de Literatura) e assumisse de vez a amplitude dos interesses que se manifestam em seus encontros e congressos; e 2) a de que a ABRALIC voltasse a seus propósitos iniciais, concentrando-se em organizar eventos de literatura comparada em sentido restrito.

Na ocasião, chamei a atenção sobre o movimento em que a ABRALIC trazia para dentro de si não só uma reflexão sobre seu

estado atual mas também os questionamentos a este estado, e disse que esta reflexão não podia ser dissociada nem do que a ABRALIC inscreveu em si, ao longo de sua existência, nem das forças e tendências derivadas desta inscrição que estavam em jogo no momento mesmo em que emergia o movimento reflexivo de que minha fala era parte.

Em 2010, a primeira proposta, que defendia um certo purismo disciplinar, e a exclusão de tudo que não fosse estritamente relativo à disciplina Literatura Comparada, não levaria em consideração a própria complexidade deste campo disciplinar. Recordei, então, que Eduardo Coutinho, nosso ex-presidente da ABRALIC, referindo-se à disciplina que dá nome à nossa associação científica, já tinha observado que a Literatura Comparada surgiu em contraposição aos estudos de literaturas nacionais ou produzidas em um mesmo idioma, e trouxe como marca fundamental, desde os seus primórdios, a noção da transversalidade, seja com relação às fronteiras entre nações ou idiomas, seja no que concerne aos limites entre áreas do conhecimento. Segundo ele, tal transversalidade, ao assegurar à disciplina um caráter de amplitude, lhe conferiria, ao mesmo tempo, um sentido de inadequação à compartimentação do saber que dominou as instituições de ensino no Ocidente a partir do Iluminismo, e projetaria a Literatura Comparada em um terreno cujas fronteiras, frequentemente esgarçadas, tornariam difícil qualquer delimitação. (COUTINHO, 2006) Ou seja, seria no mínimo questionável produzir argumentos de natureza “purista” evocando uma disciplina cujo desenvolvimento histórico apontaria para uma reação contra as fronteiras estabelecidas, contra a compartimentação, e a favor da transversalidade, o que implica necessariamente conexões, pontes, estabelecimentos de relações de toda ordem.

Claro, quando falamos de uma associação científica marcada por um adjetivo nacional, não há como escapar de levar em conta o contexto em que esta associação atua. Não há como apagar o fato de

que a Associação Brasileira de Literatura Comparada tem sua fala institucional indelevelmente ligada ao lugar Brasil – o que marcaria sua diferença em relação a outras Associações, que falam a partir de outros lugares – ou ao gentílico *brasileira* que também nomeia a literatura que aqui se produz.

No entanto, também Antonio Candido afirmou que “estudar literatura brasileira é estudar literatura comparada”, tendo em vista que tanto a produção quanto a crítica da *literatura brasileira* teriam como referência, desde pelo menos o tempo do Romantismo, literaturas nacionais europeias de prestígio.

Candido assinalou que praticamente desde as origens da nossa crítica, um dos critérios para caracterizar e avaliar os escritores tem sido a alusão paralela a autores estrangeiros: Joaquim Norberto evoca Walter Scott para justificar a transformação do índio em nobre cavaleiro; Fernandes Pinheiro qualifica os *Cânticos fúnebres* de Gonçalves de Magalhães comparando-os às *Contemplações* de Victor Hugo; Franklin Távora evoca Gustave Aymard e Fenimore Cooper para desmerecer José de Alencar; Ronald de Carvalho aproxima a irreverência e a boemia desbragada de François Villon a Gregório de Matos etc. (CANDIDO, 2004, p. 230) Candido deixa claro, entretanto, que estas performances não buscam abrigar-se em âmbito disciplinar: “Tudo flui espontaneamente, ao correr da reflexão, como se o discurso crítico se constituísse por meio dessas aproximações reconfortantes. Uma espécie de comparatismo não intencional, elementar e ingênito. Essa tendência dos críticos correspondia ao comportamento dos escritores, sempre inclinados a apoiar-se nos textos das literaturas matrizes.” (CANDIDO, 2004, p. 230)

De certa maneira, as observações de Eduardo Coutinho sobre a disciplina Literatura Comparada, a que aludimos inicialmente, também podem ser evocadas na resposta à segunda questão, pois poderíamos dizer que não seria necessário substituir a expressão *Literatura Comparada* na designação de nossa entidade. Por quê?

Repito aqui o argumento de 2010: se a objeção sobre o sintagma Literatura Comparada, componente da nossa sigla ABRALIC consiste em que este é exclusivista em si, ou não seria inclusivo o suficiente, razão pela qual se deveria substituir ABRALIC por ABRALIT, então todo o raciocínio parte de uma falsa premissa, pois, na medida em que Literatura Comparada já possui historicamente a inclusividade que se alega haver apenas na designação ABRALIT, não há razão para alteração na designação de nossa associação científica.

É nesse contexto que agora se publica o volume *Fluxos e correntes: trânsitos e traduções literárias*, cuja inclusividade de temas e questões relevantes para o campo literário cabe aqui assinalar, porque mantém uma tradição que começou nos primórdios da ABRALIC. Assim, nesse livro que congrega intervenções feitas no congresso da ABRALIC realizado na Universidade Federal do Pará, podemos constatar, entre outras coisas: capítulos que abordam autores e obras, relacionando-as a seus respectivos contextos de produção e recepção, como “Guimarães Rosa lido em Angola: notas sobre a escrita de Ruy Duarte de Carvalho e sua leitura de Grande Sertão: Veredas” (Anita Martins Rodrigues de Moraes), “A musa sertaneja: Bernardo Guimarães e o romance do sertão” (Eduardo Vieira Martins) ou “Novos realismos na literatura latino-americana: o paradigma Bolaño” (Graciela Ravetti); e capítulos que enfrentam questões teóricas relevantes, como “Teoria Literária e estudos da tradução: afinidades (S)eletivas” (Andréia Guerini), “Em Tempo, a Tradução” (Mauricio Mendonça Cardozo), “Em favor da tradução” (Michel Riaudel), “O conceito de Literatura hoje: Heteronomias” (Evando Nascimento), “A outro/a nos fluxos e correntes da globalização” (Sandra Sacramento), “Espaços da Obra” (Luis Alberto Brandão), “História da Literatura – Resiliência e Metamorfose” (Regina Zilberman), “A ideia de romance: algumas concepções antemodernas” (Roberto Acízelo de Souza), “Infelici tribù” ou “belve feroci”? “O Indianismo dos italianos”

(Giorgio de Marchis), “A literatura comparada no Brasil: curiosidade e prazer” (Myriam Ávila).

É interessante também assinalar, aqui, a diversidade institucional das contribuições, que torna mais visível o fato de que a ABRALIC é um exemplo de associação científica de sucesso, e conseguiu, ao longo de suas décadas de atividades, superar dificuldades e obstáculos, para transformar-se na maior associação do gênero na América Latina, constituindo-se em um espaço de confluência que se enriquece continuamente com sua diversidade.

*José Luís Jobim*

## REFERÊNCIAS

- CANDIDO, Antonio. Literatura Comparada. In: \_\_\_\_\_. *Recortes*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004. P. 229-234.
- COUTINHO, Eduardo. Literatura Comparada: reflexões sobre uma disciplina acadêmica. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 08, p. 41-58, 2006.
- JOBIM José Luís et alii. *Sentidos dos lugares*. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2005.

## Obra proponente: encenar a (re)leitura do texto teatral

André Luís Gomes <sup>1</sup>  
(UNB/PósLIT)

*A imagem não é um objeto, mas um processo.*

DELEUZE

12 Seria muito interessante e mais esclarecedor se o leitor deste artigo assistisse a encenação de uma leitura de um texto teatral ou, pelo menos, ao registro em vídeo de uma delas <sup>2</sup>, pois é, essencialmente, sobre o “encenar a leitura” é que vou conduzir minha reflexão. E o que seria “encenar a leitura”? E como e por que encená-la? A “proponência” de um texto pode ser desencadeadora de releituras ou transcrições<sup>3</sup> cênicas? Antes de responder a esses questionamentos, trago outro de Barthes, com o qual o filósofo inicia o artigo “Escrever a leitura”:

Nunca lhe aconteceu, ao ler um livro, interromper com frequência a leitura, não por desinteresse, mas, ao contrário, por afluxo de ideias, excitações, associações. Numa palavra, nunca lhe aconteceu *ler levantando a cabeça?* (BARTHES: 1984, 40)

E, na sequência, Barthes ressalta que SZ foi escrito durante a leitura de *Sarrasine*, de Balzac, e assevera que SZ é “simplesmente um texto que escrevemos em nossa cabeça quando levantamos” para concluir que “faz séculos que nos interessamos demasiadamente pelo autor e nada pelo leitor.” (41).

A partir dessa ressalva de Barthes, passei, há alguns anos, a me interessar pelo leitor, mas também com o objetivo de incentivar a leitura do texto teatral tão pouco lido, estudado e utilizado na sala

de aula. E, assim, pensar justamente nesse leitor que, “levantando a cabeça”, é tomado por afluxos de ideias, por excitações e por associações que podem ser transportas cenicamente, recriando, ao mesmo tempo, o próprio texto. A partir dessas inquietações, concebi o projeto “Quartas Dramáticas”<sup>4</sup> em que leituras cênicas de textos teatrais são apresentadas, ou seja, o que se assiste é a leitura de um texto.

Por isso, iniciei afirmando que o ideal seria que o leitor deste artigo assistisse a encenação de uma leitura. Apesar da ausência dessa encenação aqui e agora, é a partir de algumas delas, apresentadas, neste semestre, no projeto Quartas Dramáticas é que pretendo desenvolver algumas reflexões sobre a “proponência” de um texto literário-teatral e, na sequência, sobre o “encenar a leitura”, a partir de exemplos de transposições fílmicas ou cênicas de textos dramáticos e da prática vivenciada no Quartas Dramáticas.

### **1 A obra proponente ou o estado de “proponência”**

Entender a obra como um texto proponente é entendê-la não só como uma obra aberta, como assevera Umberto Eco, mas também como aquela na qual subjazem temáticas, ações, propostas que podem ser desveladas, desdobradas ou aprofundadas pelo leitor.

Muitas vezes, esse estado “proponente” está decantado na obra e precisa ser burilado, ou seja, uma leitura, às vezes, até a menos comprometida pode desvendar temáticas, ações, detalhes na construção das personagens e, principalmente, preencher ou desvelar vazios presentes numa obra.

Dentre algumas as recriações, vou me ater àquelas que, mais explicitamente, brincaram e colocaram em cenas ideais impulsivadas por certa força proponente que, acredito, está presente no texto de partida.

Tenho verificado que esse estado de “proponência” está muito evidente em textos teatrais, principalmente, os contemporâneos nos quais quase não há rubricas/ didascálias, ou seja, eles trazem poucas

indicações cênicas, um número reduzido de informações a respeito do espaço onde se desenvolvem as ações e descrições genéricas sobre as personagens. Essas ausências e as poucas informações possibilitam e impulsionam a (re)criação do texto não só do ponto de vista cênico – montagem teatral, mas também temático.

É comum ouvirmos dizer que o texto teatral só se completa no palco com a montagem teatral e, por esse motivo, ele exemplifique o que Umberto Eco afirma sobre a obra aberta:

Proposta de um “campo” de possibilidades interpretativas, como configuração de estímulos dotados de uma substancial indeterminação, de maneira a induzir o fruidor a uma série de “leituras” sempre variáveis; estrutura enfim, como constelação de elementos que se prestam a diversas relações recíprocas. (ECO: 1971, p.151)

14 São esses “estímulos” que geram no texto teatral, esse estado proponente, pois, o(a) dramaturgo(a) deixa vazios, hiatos que vão estimular possíveis releituras. Portanto, além de aberta, na obra, pode haver o que chamo de “indícios persuasivos” para que, na relação com o outro, o texto se reconstrua, inclusive, ganhando outras temáticas.

Algumas montagens e adaptações fílmicas de peças teatrais exemplificam como a latente “proponência” do texto foi lida, pensada e transmutada para a cena ou para a tela.

Início utilizando como exemplo a versão fílmica de *Dois perdidos numa noite suja*<sup>5</sup> e uma das leituras cênicas da peça *Navalha na carne*, ambas de Plínio Marcos.

Em artigo já publicado<sup>6</sup> por mim sobre a adaptação cinematográfica de *Dois perdidos numa noite suja*, dirigido por José Joffily, destacamos como o diretor “traiu o dramaturgo para respeitá-lo”, como ele mesmo afirma no “making of”. Dentre as “traições”, o diretor optou por escalar a atriz Débora Falabella para o papel de Paco.

Assim, a personagem masculina de Plínio Marcos, transfor-

mou-se numa menina, Rita, que se traveste de homem nos Estados Unidos e adota o codinome, Paco.

No filme de 2002, o roteirista, Paulo Halm, e diretor José Joffily sentiram ainda a necessidade de atualizar a peça pliniana, escrita no ano de 1966, e, assim, as duas personagens, ao invés de deixarem o porto de Santos para buscarem melhores condições de vida na grande metrópole, São Paulo, vão para os Estados Unidos em busca do “sonho americano”.

Mas o que teria impulsionado Joffily a levar tela do cinema a peça de Plínio depois de 40 anos de sua estreia, transformar Paco em uma jovem e transferir a da história para Nova York em 2001? Em carta disponibilizada na internet, o diretor afirma que

A principal motivação para fazer *Dois perdidos numa noite suja* foi a memória de uma peça que marcou de forma definitiva a minha juventude. Lembro-me da montagem como um striptease muito forte dos marginais Tonho e Paco, confinados em um quarto de pensão de quinta categoria. Na sua estreia, em 1966, o impacto de *Dois perdidos numa noite suja* abalava o mundo das coisas “reais”. A contundência da dramaturgia de Plínio Marcos desarmava os que teimavam em viver como se nada estivesse acontecendo. Com intensidade e talento avassaladores, Plínio Marcos abria nossos olhos para um mundo ainda desconhecido, trazendo para o centro do palco um contingente de excluídos sociais, à margem de qualquer possibilidade de integração social e exercício de uma cidadania mais plena. Parte da plateia aplaudia, outra parte, indignada, abandonava o teatro. Nos bastidores, Plínio Marcos mal disfarçava um sorriso irônico. A encenação de uma realidade marginal dos anos 60, interpretada apenas por dois atores num palco descarnado tinha a força de denúncia de mil manchetes de jornais. No início do século XXI, o confronto daqueles mesmos personagens não teria o mesmo impacto. Convidei então o parceiro Paulo Halm para tentarmos tornar aquela história contemporânea. Para tentar recuperar o impacto da peça original tivemos que ser dissemelhantes para ficarmos

parecidos, traímos para sermos iguais, fizemos adaptações para podermos ser o mesmo. Mesmo com as mudanças realizadas - da transformação de Paco em uma jovem e a transferência da história para Nova York em 2001 - sentimos que Plínio Marcos esteve sempre presente. Durante todo o trabalho - da adaptação às filmagens - sentimos que ele foi sempre uma companhia do nosso lado.”<sup>7</sup>

As mudanças e atualizações do texto pliniano foram bem recebidas pela crítica e a atriz ganhou, inclusive, vários prêmios pela sua atuação. Acredito que a boa receptividade do público e da crítica resulte das atualizações temáticas e espaciais realizadas pelo diretor-roteirista que soube perceber que a peça estava não só aberta à essa possível leitura, mas também propunha e permitia as mudanças realizadas.

16      Constata-se, pelo depoimento do diretor, que lhe interessava manter o “impacto” vivenciado, mas, para atingir tal objetivo, era necessário atualiza-la dentro do contexto do início do novo século 21 em que vivíamos ainda o “sonho americano” e, ao mesmo tempo, a violência urbana, as drogas e a prostituição passavam a ser um problema social mundial.

Importa observar que o adaptador, dentro dessa espécie de faixa temática, soube contextualizar o texto fonte. E o adjetivo “fonte” pode aqui ser entendido não só no sentido de “princípio”, mas também no de “campo de irradiação”. E é, nesse campo, que as alterações foram recriadas. A transformação de Paco em uma jovem que se traveste está em sintonia com o texto se se considerar que não há descrições pormenorizadas da personagem no texto teatral. De acordo com rubrica, na abertura do primeiro quadro do texto, lê-se:

Paco está deitado em uma das camas. Toca muito mal uma gaita. De vez em quando para de tocar, olha para seus pés, que estão descalços com um lindo par de sapatos, completamente em desacordo com sua roupa. Com a manga do paletó limpa os sapatos (MARCOS: 2003, p. 64)

No embate entre Paco e Tonho, o primeiro é fraco e, às vezes, cai no choro enquanto o segundo, nas brigas, sempre “leva vantagem”. Nos diálogos agressivos, Tonho, primeiro, quer fazer Paco parar de tocar a maldita gaita; em seguida, quer saber como ele conseguiu aquele “pisante”, acusando Paco de ladrão. Este se defende e chega a até jurar que nunca roubou nada e, finalmente, confessa, que ganhou de um cara. No diálogo confessional, há indícios da possível prostituição de Paco:

TONHO: Nós dois trabalhamos no mesmo serviço. Vivemos de biscate no mercado. Eu sou mais esperto e trabalho muito mais que você. E nunca consegui mais do que o suficiente para comer mal e dormir nesta espelunca. Como você conseguiu comprar esse sapato?

PACO: Eu não comprei.

TONHO: Então roubou.

PACO: Ganhei.

TONHO: De quem

PACO: De um cara.

TONHO: Que cara

PACO: Você não manja.

TONHO: Nem você .

PACO: Não manjo. Mas ele me deu o sapato.

TONHO: Por que alguém ia dar um sapato bonito desses pra um besta como você?

PACO: Ah, você também acha meu sapato legal?

Paco desvia, com a pergunta final, o objetivo de Tonho de descobrir como ele teria conseguido o sapato, ou seja, ele assume que foi “um cara” que deu, mas, fica a questão: por que o cara deu o tal “pisante” ou dinheiro para que Paco o comprasse?

Paco consegue despistar Tonho, mas o embate violento entre as personagens permanece ora um assumindo o papel do opressor

ora o outro, mas sempre tendo questões sexuais como forma de colocar a masculinidade da personagem em dúvida. É nesse clima tenso e amedrontador que a violência verbal e sexual vai aumentando e, assim, o discurso vai acentuando o tom irônico recheado de palavrões em que se acumulam termos pejorativos e intimidadores: “bicha”, “palhaço”, “seu merda”, “você é um fresco”, “você é um cagão”, “Boneca do negão”.

Este seria um exemplo do que chamo de “estado de proponência” presente na peça pliniana e que Paulo Halm e Joffily souberam perceber, ler e evidenciar na transmutação fílmica em que Paco, ganha o nome de Rita, e, como imigrante, tem na prostituição e na droga pesada o seu dia-a-dia e sonha em se tornar uma pop-star. A relação entre Tonho e Paco que, na peça, permanece no plano da agressão e parece esconder o que na versão fílmica ficará explícito: o sentimento que um tem pelo outro, pois, na peça, eles se violentam o tempo todo, mas não se separam e decidem juntos assaltar um casal; no filme, uma “bicha velha”. No final, apavorados com o que fizeram, não se entendem na hora de dividir o que fora roubado e nem mesmo a culpa e, assim, voltam a se acusar mutualmente. Até que, na peça, Tonho mata Paco e, no filme, Tonho obriga Paco a tirar a roupa, como se a nudez o matasse e revelasse, finalmente, Rita.

Estou, com essa comparação entre a peça e o filme, demonstrando que a ausência de informações ou descrições pormenorizadas das personagens, os indícios presentes nas falas e as ações em suspensão configuram o que chamo de “estado proponente” da obra, que possibilita, inclusive, a inclusão de temáticas que não estão no texto fonte. Na versão fílmica, por exemplo, o fato de Rita se travestir adiciona questões de gênero que não estão presentes no texto pliniano. Outro exemplo verifiquei numa leitura cênica de *Navalha na carne*, em que Neusa Sueli, a personagem-prostituta, foi interpretada por uma aluna-atriz negra. E o texto não traz nenhuma indicação da raça da personagem e nem mesmo informações sobre

sua idade. Na verdade, sabemos muito pouco de Neusa Sueli, pois o dramaturgo não utiliza rubricas para descrevê-la e vamos compoendo a personagem a partir dos diálogos e, principalmente, das falas de Vado, seu cafetão e amante. E o que ele diz não a descreve, apenas a rotula e a rebaixa violentamente, pois, logo no primeiro diálogo entre os dois, Vado a trata de “vaca”, “cadela”, “boba”, “nojenta”, “porca” e sempre de forma agressiva e humilhante. Este ambiente degradante vai levar Neusa Sueli, em uma fala-monólogo, a se questionar: “Poxa, será que sou gente?” (p. 164). A ausência de descrições físicas abre possibilidades para que, numa montagem teatral, uma atriz de qualquer raça ou biótipo assuma o papel, considerando apenas que se trata de uma mulher de certa idade, pois, uma das formas que Vado utiliza para rebaixar Neusa Sueli é chama-la o todo tempo de velha, uma “vadia velha”, inclusive, obrigando-a, em determinada cena, a se olhar no espelho:

NEUSA SUELI: Eu tenho trinta anos! Apenas trinta anos! Apenas trinta anos!

VADO: Mentirosa! Enganadora! Vadia velha! Mostra os teus documentos. Mostra! Não tem coragem? Já sabia. Mentiu a idade, mas não engrupe ninguém. Tem um troço que não mente. Sabe o que é? Teu focinho! (pega um espelho e obriga Neusa Sueli a olhar-se nele). Olha! Olha! Olha!

E é interessante lembrar que o texto ganhou duas montagens em 1967, uma paulista com Walmor Chagas e Cacilda Becker e, no Rio de Janeiro, com Tônia Carrero, a estrela loira e de olhos azuis da Companhia Cinematográfica Vera Cruz e do Teatro Brasileiro de Comédia. O fato de ter sido dirigida por Fauzi Arap e encenada por Tônia Carrero contribui para que o teatro de Plínio Marcos ganhasse repercussão no meio intelectual e teatral. Mas, quero destacar a leitura cênica realizada no Quartas em que uma aluna negra assumiu o papel de Neusa Sueli e quem a assistiu estabeleceu, imediatamente, relações que não são possíveis apenas com a leitura do texto, afi-

nal a montagem provocou reflexões do ponto de vista racial que, a princípio, o texto fonte não aborda. São essas “ausências”, vazios, indícios, ou seja, essas “sombrias” que deixam o texto em “estado de pronôncia” ou fecundo, como afirma Barthes:

Alguns querem um texto (uma arte, uma pintura) sem sombra, cortada da “ideologia dominante”; mas é querer um texto sem fecundidade, sem produtividade, um texto estéril (vejam o mito da Mulher sem Sombra). O texto tem necessidade de sua sombra: essa sombra é um pouco de ideologia, um pouco de representação um pouco de sujeito: fantasmas, bolsos, rastos, nuvens necessárias; a subversão deve produzir seu próprio claro-escuro. (BARTHES, 2006, p. 40 – 41)

## **1 Encenar a leitura: uma pesquisa cênica-literária**

A partir desses dois exemplos, passo a relatar minha experiência e minhas observações como coordenador do projeto que se transformou, ao longo de seus 5 (cinco) anos de existência, em um exercício de pesquisa cênica-literário: o Quartas Dramáticas. O nome do projeto aproxima o dia em que as leituras são apresentadas, quarta-feira, com as possíveis leituras que o termo “dramático” pode provocar. Neste sentido, dizem alguns, que uma visão tradicional do fazer teatral fica evidente no título do projeto, ou seja, a valorização do texto como se estivéssemos na contra- corrente das inovações da cena que priorizam, dentro da hierarquia teatral, outros elementos cênicos em detrimento do texto dramatúrgico.

Na considerada época “textocêntrica”, a direção e os interpretes (atores e atrizes) obedeciam às indicações o dramaturgo, que as explicitava em rubricas ou didascálias. No entanto, o projeto foi pensado não só como forma de divulgar o texto teatral e incentivar sua leitura, mas recria-lo. Desde o início, as leituras eram concebidas com alguns elementos cênicos: figurino, cenário, sonoplastia etc. No entanto, na sua oitava edição, realizada no primeiro semestre deste

ano, o Quartas ganhou outros objetivos, na medida em incentivamos os alunos a realizarem vários níveis de leitura, algumas comuns no meio teatral: a leitura de mesa, que alguns chamam de “leitura branca”, a leitura dramática, em que um estudo sobre as personagens já está presente, até a leitura cênica e, finalmente, pensar em como se pode “encenar a leitura”. Entre esses níveis de leitura e análise dos textos, apropriar-se das teorias de Stanislavski <sup>9</sup>, desenvolvidas para a preparação do ator e para construção das personagens, foram fundamentais para “encenar a leitura”. Alguns procedimentos de Bertold Brecht são da mesma forma importante para, pelo menos, provocar uma reflexão sobre a relação que se pretende estabelecer, com a encenação da leitura, entre a cena e o espectador.

Apropriamo-nos dessas teorias para (re)pensar o modo de ler o texto teatral, que, certamente, foi escrito para ser encenado e uma montagem abstrata foi sendo concebida no ato da escrita. E, apesar de tentados a decorar as falas, ênfase que nosso objetivo é “encenar a leitura”, ou seja, transformar o texto escrito em elemento cênico, pois, geralmente, em leituras convencionais, o texto é um limitador da cena, do gesto, da interpretação, ou seja, um ruído na composição teatral. Com esses objetivos, os grupos de alunos são impulsionados ao ato criativo, pois, é preciso (re)criar o texto, considerando seu “estado proponente” para desvendar suas possibilidades, observando os “vazios” e as “ausências”, identificando suas potencialidades metafóricas e se utilizando de elementos cênicos (cenário, iluminação, figurino, maquiagem) para transmuta-las para o palco numa leitura que, a princípio, cada um fez do texto, mas que foi compartilhada e discutida com os integrantes do grupo para, finalmente, traduzi-la cenicamente, grávida de imagens.

Neste sentido, Roberto Machado, ao prefaciando o livro de Deleuze, *Sobre Teatro: um manifesto a menos*, chama a atenção para os possíveis usos das palavras tendo em vista a mediação do corpo e a relação delas com o outro.

(...) além de esgotar o possível com palavras, também é preciso esgotar as próprias palavras, construindo uma língua que não é mais a dos nomes, mas das vozes, composta não mais de átomos que se combinam, mas de ondas, de fluxos que se misturam. Quando se esgota o possível com palavras, abrem-se, racham-se átomos, quando as próprias palavras são esgotadas, interrompem-se fluxos. E, retomando o conceito de outro, presente em sua obra desde *diferença e repetição e Lógica do sentido*, Deleuze acrescenta que, para esgotar as palavras, é preciso remetê-las a outros – que em seus mundos possíveis só têm a realidade de suas vozes – que as emitem, seguindo fluxos que às vezes se misturam, às vezes se distinguem.

São esses fluxos de voz, responsáveis pela distribuição das palavras, que precisam ser estancados, interrompidos. E para isso, é preciso ir além da linguagem e criar uma imagem. Isto é, quando a linguagem atinge o limite, um limiar de intensidade, ela permite pensar alguma coisa que vem de fora, algo – visto ou ouvido – que Deleuze chama de imagem pura, intensa, potente, singular, que não sendo pessoal nem racional, dá acesso ao indefinido como intensidade pura: uma mulher, uma mão, uma boca etc. (MACHADO: 2010, p. 19)

22

No exercitar a leitura e encená-la, é preciso pensar no diálogo entre aquele que lê e o “espectoleitor”, que participa ativamente da leitura. Não se trata de uma encenação com a intenção de remeter o espectador ao ilusionismo da cena, pelo contrário, o texto lido evidencia que se trata de encenação da leitura com variáveis níveis de utilização dos elementos cênicos. O que se pretende com a leitura cênica é provocar a interpretação do texto e transformar em imagem o que não é dito. Nesta luta com as palavras, que Drummond afirma se tratar de uma luta vã para questionar, no poema, “trouxeste a chave?”, a leitura cênica traz algumas delas, mas que, ao associar palavra e imagem, reinventa outra luta para a qual o espectoleitor deve buscar outras chaves.

Sem aprofundarmos, neste artigo, sobre a recepção da leitura cênica, restrinjo-me a discutir os procedimentos na construção deste “encenar”, ou seja, como o “encenar a leitura” provoca e se constrói a partir do ato criativo, resultando de um processo de depuração analítica do texto em que o leitor, como afirma Chartier, não é mais constrangido a intervir na margem, no sentido literal ou no sentido figurado. Ele pode intervir no coração, no centro (do texto)”. (CHARTIER: 2006, p.91)

Neste sentido, relato, para concluir, outro exemplo: propus a encenação da leitura da peça *Os gerentes*, de Samir Yazbek. O texto foi escrito no final de 2007 e início de 2008 quando o dramaturgo participou do Programa Artista Residente, na Unicamp. Dividida em quatro cenas, a peça tem como situação inicial um encontro marcado por um casal, que o havia combinado há vinte anos. A data do encontro seria, para a Mulher, o dia 6 e para o do Homem, o dia 03. Devido a essa confusão de datas, o casal se desencontra e passa por três hotéis e ambos são recebidos pelos Gerentes 1, 2 e 3. Quando finalmente se encontram, o Homem não admite ser o homem com a qual ela marcara o encontro:

MULHER: É você?

HOMEM: Eu quem

MULHER: Não é você que estou procurando?

HOMEM: Não sei. É você que estou procurando?

MULHER: Se você é quem eu estou pensando, sim, sou eu que você está procurando.

HOMEM: E quem sou eu?

MULHER: Você está procurando uma mulher?

HOMEM: Sim. E você está procurando um homem?

MULHER: Sim.

GERENTE 3: Então vocês se encontraram.

HOMEM: Será?

MULHER: Como assim?

HOMEM: Como posso ter certeza disso?

GERENTE 3 : Ih! Meu Deus!

HOMEM: O problema é que não estou reconhecendo-a. E você, está me reconhecendo?

MULHER: Apesar de a sua aparência ter mudado, não tenho dúvida que sim.

HOMEM: Você marcou um encontro com um homem a vinte anos?

MULHER: Sim.

HOMEM: Neste hotel?

MULHER: Não (mostrando outro cartão)

HOMEM: O mesmo que eu marquei.

MULHER: Pois então.

HOMEM: então o quê? Para que dia você marcou esse encontro?

MULHER: Dia 6.

HOMEM: Então não sou eu o homem que a senhora procura.

MULHER: Por quê?

HOMEM: Eu marquei o encontro para o dia 3.

24

Apesar de todas as evidências, o Homem não assume que ele é quem é e, em seguida, num desabafo com o Gerente 3, admite que desejou o encontro, que está arrependido do que fez, mas não teve coragem de assumir seus sentimentos. No texto há poucas explicações sobre a decisão do Homem em negar que havia marcado tal encontro, a Mulher supõe que ele não admitiu ser o Homem que ela procurava, pois ela mudou fisicamente, afinal, se passaram 20 anos, e ela está mais gorda. No final, arrependido, o Homem resolve, novamente, ir ao encontro da Mulher, mas ela já havia partido e ele promete não mais se arrepender.

Na leitura cênica, um aluno assumiu o papel da mulher. Quando questionei por que o grupo havia decidido que um ator interpretaria a mulher, sendo que havia duas alunas-atrizes no grupo, eles me responderam que considerava frágeis as desculpas textualmente explicitadas e que o homem não admitia o sentimento que ele nutriu, há vinte anos, por um outro homem, que reaparece travestido de mulher. De fato, o texto permite tal leitura, uma vez que não há descrição desta Mulher e a situação de impasse que se desenvolve nos remete ao teatro do absurdo. Mario Santana afirma, no texto de apresentação da peça, que “a imitação das ações humanas se configura numa sequência de situações com tal ficcionalidade que nos dá a certeza de tratar-se de matéria do real processada poeticamente”. (2008, p. 13). Além de transcriar essa personagem, acrescentando uma leitura através de uma traição respeitosa, como Joffily fez no filme “2 perdidos numa noite suja”, o grupo descobriu os espaços – os três hotéis – acentuando a ilogicidade da situação, utilizando elementos e espaços cênicos – telefones e hotéis – para explorar a riqueza semiológica de que fala Tadeusz Kowzan:

O espetáculo emprega tanto a palavra como sistemas de significação não linguísticos. Recorre tanto a signos auditivos quanto a visuais. Aproveita os sistemas de signos destinados à comunicação entre os homens e os criados pela necessidade da atividade artística. Utiliza signos retirados de todas as partes: da natureza, da vida social, dos diferentes ofícios e de todos os terrenos da arte. (...) Praticamente não há sistema de significação, não existe signo que não possa ser utilizado no espetáculo. A riqueza semiológica da arte do espetáculo explica por que os teóricos do signo têm se esquivado desse terreno. Porque a riqueza e variedade querem dizer, neste caso, complexidade. (KOWZAN: 1977, p. 62)

Recorrer a signos auditivos e visuais é frequente nas leituras cênicas apresentadas no Quartas Dramáticas, mas, encenar uma leitura pressupõe utilizar da mesma forma o texto escrito, isto é, retirá-lo da condição de elemento limitador de gestos e construção

cênica, para inseri-lo como elemento cênico e assim integrá-lo num sistema de significação. Na encenação da leitura de *Os gerentes*, por exemplo, o texto teatral foi fragmentado e distribuído nos objetos e espaços cênicos construídos. Em determinada cena, ele era lido da tela do computador, que estava na mesa da recepção de um dos hotéis; em outra, o texto estava em um “leque” utilizado pela “mulher”, personagem interpretada por um aluno. O encenar a leitura pressupõe, portanto, pensar o texto como elemento cênico e fazer dele, como se busca através do cenário, figurino e iluminação, um meio adensar ou ironizar uma cena, um meio de construir imagens metafóricas de temas abordados no texto teatral.

Para sublinhar o que entendo como “encenar a leitura”, cito outro exemplo: a encenação da leitura da peça *Casa Caos*<sup>10</sup>, texto inédito de Fernanda Paixão. Nesta encenação, o texto foi também fragmentado e distribuído no palco e, em algumas cenas, era utilizado para construir analogias entre o dito e o encenado. Mas quero ressaltar que a leitura foi também construída cenicamente com o objetivo de provocar reflexões sobre o próprio ato de ler. Exemplifico: trechos da peça teatral foram distribuídos sobre uma mesa que estava no corredor que dava acesso ao Auditório e a plateia era convidada a lê-los. Esses trechos pertenciam a encenação, ou seja, os “espectateiros” vivenciaram a experiência de ouvir encenada a leitura anteriormente realizada. Além disso, trechos do texto foram projetados em algumas cenas e a atriz não só realizava a leitura como conduzia os espectateiros a acompanhá-la.

O que se observou no processo de “encenar a leitura” desses textos foi uma atitude ativa diante do texto, potencializada pelo diálogo entre os integrantes e a preocupação em reconstruir, através de imagens, deslocamentos e elementos cênicos, o que eles entenderam do texto e que deve ser materializado na execução da leitura cênica, considerando que

Os gestos mudam segundo os tempos e lugares, os objetos lidos

e as razões de ler. Novas atitudes são inventadas, outras se extinguem. Do rolo antigo ao códex medieval, do livro impresso ao texto eletrônico, várias rupturas maiores dividem a longa história das maneiras de ler. Elas colocam em jogo a relação entre o corpo e o livro, os possíveis usos da escrita e as categorias intelectuais que asseguram sua compreensão. (CHARTIER: 1998, p. 77)

Na evolução dos modos de ler, experimentamos o “encenar a leitura” a partir de um processo coletivo e dialógico em que o caráter híbrido, próprio do fazer teatral, estimula o ato analítico e a criatividade dos alunos envolvidos. Assim tem sido nossa prática ao desvendar a “proponência” de uma obra e encenar uma leitura.

## REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador: conversações com Jean Lebrun*. Tradução de Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Editora UNESP, 1998.

DELEUZE, Gilles. *Sobre Teatro: um manifesto a menos; O esgotado*. Tradução de Fátima Saadi, Ovídio de Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

ECO, Umberto. *Obra aberta: Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1971

INGARDEN, Roman, BOGATYREV, Petr, HONZL, Jindrich KOWZAN, Tadeusz. *O signo teatral: a semiologia aplicada à arte dramática*. Organização e tradução de Luiz Artur Nunes, Regina Zilberman, Ana Mariza Ribeiro Filipouski, Tania Franco Carvalho e maria da Glória Bordini. Porto Alegre: Globo, 1977.

KLEIMAN, Angela. *Texto e leitor: aspectos cognitivos da leitura*. Campinas: Pontes Editores, 2013.

KOWZAN, Tadeusz. “O signo no teatro” em INGARDEN, R e outros.

Organização e tradução de Luiz Artur Nunes (e outros). Porto Alegre: Globo, 1977.

MACHADO, Roberto. “Introdução” em DELEUZE, Gilles. *Sobre Teatro: um manifesto a menos*; O esgotado. Tradução de Fátima Saadi, Ovídio de Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

MARCOS, Plínio. Plínio marcos. Seleção e prefácio: Ilka Marinho Zanotto. São Paulo: Global, 2003. [Coleção Melhor teatro]

SANTANA, Mario. “Apresentação” em YAZBEK, Samir. *Os gerentes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

STEINER, George. *Nenhuma paixão desperdiçada*. Tradução: Maria Alice Máximo. Rio de Janeiro: Record, 2001. p. 30 – 31.

YAZBEK, Samir. *Os gerentes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

## NOTAS

28

<sup>1</sup> Professor Associado do Departamento de Teoria Literária e Literaturas (TEL) e do Programa de Pós-Graduação em Literatura (PósLIT) da Universidade de Brasília.

<sup>2</sup> O registro em vídeo de leituras cênicas apresentadas no projeto Quartas Dramáticas, do qual trataremos nesse artigo, estão disponíveis no blog homônimo, cujo endereço eletrônico é [www.quartasdramaticas.blogspot.com](http://www.quartasdramaticas.blogspot.com) e também podem ser acessados no youtube. Dentre os vídeos disponíveis, sugiro os da leitura cênica da peça “Casa Caos”, de Fernanda Paixão, apresentada no VIII Quartas Dramáticas no dia 17 de junho deste ano. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=V33nDSO9TiU> Acesso: 15 de julho de 2015.

<sup>3</sup> Utilizo o termo transcrição, instituído por Haroldo de Campos para desseguir a tradução de poesia, por considerar que a passagem do texto para o palco só é possível de ser realizada através de uma transposição criativa.

<sup>4</sup> O projeto está na sua nona edição e trechos das leituras cênicas apresentadas podem ser acessadas no blog [www.quartasdramaticas.blogspot.com](http://www.quartasdramaticas.blogspot.com) Acesso: 31/8/2015

<sup>5</sup> A peça de Plínio Marcos, escrita e encenada pela primeira vez em 1966, ganhou duas versões filmicas: em 1970, dirigida por Braz Chediak e, em 2002, por José Joffily. No sítio do dramaturgo, há informações sobre as versões filmicas de suas peças. Disponível em: <http://www.pliniomarcos.com/cinema.htm> Acesso: 15 de julho de 2015.

<sup>6</sup> Refiro-me ao artigo “Traição respeitosa: o teatro de Plínio Marcos no cinema”. Revista número 13 de 2008. Disponível em [http://www.abralic.org.br/pdf/revista/2008.13-raiçã\\_o\\_respeitosa\\_o\\_teatro\\_de\\_plinio\\_marcos\\_no\\_cinema.pdf](http://www.abralic.org.br/pdf/revista/2008.13-raiçã_o_respeitosa_o_teatro_de_plinio_marcos_no_cinema.pdf) Acessado em 28 06 2015.

<sup>7</sup> Carta disponível no seguinte endereço eletrônico: <http://www.webcine.com.br/notaspro/npdoispe.htm> Acessado em 28 de junho de 2015

<sup>8</sup> No Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, em 2002, o filme ganhou os prêmios de melhor atriz (Débora Falabella), melhor diretor (José Joffily) e melhor roteiro (Paulo Halm). Débora Falabella recebeu também o prêmio TAM de Cinema de melhor atriz do ano.

<sup>9</sup> Refiro-me ao métodos Stanislavski e aos livros *A preparação do ator* e *A construção da personagem*.

<sup>10</sup> O monólogo *Casa caos*, de Fernanda Paixão, resulta um pesquisa de mestrado da autora, que tem formação em Artes Plásticas e desenvolve dissertação sobre as relações entre literatura, arte e mídias eletrônicas. Para a encenação, a mestrandia concebeu vídeos, explorando o universo onírico da protagonista C. Bárbara Figueira interpretou a personagem e a sonoridade da encenação foi realizada por Rafael Siqueira.

## **Teoria Literária e estudos da tradução: afinidades (S)Eletivas**

Andréia Guerini  
(UFSC/CNPq)

30

Se os Estudos da Tradução mantiveram “uma relação complexa com a literatura comparada, marcada por conflito e complementaridade, já que muitos de seus fundadores vinham dos estudos literários, e, alguns, da literatura comparada” (COSTA, 2015), conforme assinalado e amplamente discutido por diferentes estudiosos como José Lambert, Susan Bassnett e Emily Apter, no que tange à relação entre Teoria Literária e Tradução, a situação parece-me muito mais assimétrica, e pecar mais pela ausência de diálogo que por conflito e/ou complementariedade <sup>1</sup>.

Então, cabe perguntar: por que as grandes correntes da Teoria Literária não dialogaram com os Estudos da Tradução, ou com aquilo que podemos denominar como Estudos Literários da Tradução, e vice-versa, já que tiveram por muito tempo o mesmo objeto de estudo e muitas das mesmas preocupações, como autor, texto, leitor, cânone, valor, tradição? A resposta não é, de fato, simples; por isso, este texto pretende verificar em que medida essas duas disciplinas dialogam (ou não dialogam), a partir da análise de algumas das grandes correntes da Teoria Literária e dos Estudos da Tradução, circunscrevendo eventuais afinidades eletivas ou seletivas.

Mesmo que, de modo parcial, devido à complexidade e amplitude do tema e das abordagens dos dois campos, o que nos causa uma certa “angústia do recorte” (e não, conscientemente, “da influência”); devido, enfim, à babel teórica que temos à disposição, elejo

apenas um mini-percurso bibliográfico, a fim de fornecer elementos para discutir a questão, cuja integração/intersecção me parece, como já dito, bastante precária dentro do debate crítico, restando aquilo que chamarei de presenças pontuais. De fato, a relação entre as duas disciplinas é bastante assimétrica e os Estudos da Tradução/Estudos literários da tradução parecem ter vivido mais na periferia das grandes correntes da Teoria Literária do que no centro de suas discussões.

Não por acaso, em uma recente entrevista à revista *Cadernos de Tradução*, Yves Gambier, estudioso dos Estudos da Tradução, mais especificamente na vertente da tradução audiovisual, e que foi, de 1998 a 2004, presidente da European Society for Translation Studies/EST, ao fazer um balanço dos Estudos da Tradução como disciplina acadêmica, observa que

A posição dos Estudos da Tradução está sempre à beira de ser contestada por disciplinas bem-estabelecidas (linguística, literatura comparada, filosofia) e disciplinas que tentam se estabelecer (Adaptation Studies, Internet Studies, Intercultural Studies, Transfer Studies, Mediation Studies, etc.). Em diversas oportunidades, representantes da disciplina [...] frisaram que, apesar do seu caráter a princípio intrinsecamente interdisciplinar, os Estudos da Tradução emprestavam conceitos de outras disciplinas para os integrar às suas pesquisas, mas sem que a recíproca seja verificada (GAMBIER, 2015).

31

Em *Depois de Babel*, Steiner também já alertava para esse fato, dizendo que “Na história e teoria da literatura, a tradução não tem sido um assunto de importância primordial. Ela tem, quando muito, figurado marginalmente” (STEINER 2015, p. 291). A única exceção, segundo Steiner, ficará por conta do “estudo da transmissão e interpretação do cânone bíblico. Mas este é claramente um domínio especial, no interior do qual a questão da tradução é simplesmente uma parte do quadro maior da exegese” (STEINER 2015, p. 291). Ou ainda de maneira mais pontual sobre a relação Teoria Literária e Estudos da Tradução, Lefevere, em uma comuni-

cação apresentada em 1978, na Universidade de Tel Aviv, afirmará que não é fácil para nenhuma disciplina construir um lugar se a disciplina não sabe bem o que construir. Ele continua dizendo que quem trabalha com tradução literária se encontra nessa situação, até porque alguns fatores contribuem para isso, como a questão do poder subjacente ao fortalecimento dos estados nacionais e à valorização das línguas nacionais, por isso, a teoria literária, e/ou a literatura comprada não têm interesse em dialogar com textos traduzidos, pois seria reconhecer, dar voz, valor, prestígio a outras línguas e outros sistemas literários; o segundo aspecto é a questão de como os estudiosos de literatura traduzida desenvolvem as suas pesquisas e teorias. Então, há uma disputa de espaço, poder e prestígio entre as diferentes disciplinas. E a separação dessas disciplinas só acarreta prejuízos para todas as partes envolvidas (LEFEVERE, 1981).

32

Tanto a constatação de Steiner quanto a de Lefevere, e mais recentemente a de Gambier são bastante válidas, por isso coloco em discussão a problemática dessa relação na procura de abrir possíveis caminhos de pesquisas futuras, a fim de pensarmos em métodos para integrar os Estudo da Tradução na Teoria Literária, pois a tradução deveria ser pensada como um dos núcleos de discussão da Teoria Literária, e não fora dela.

Assim, colocadas essas primeiras premissas, e a partir de um percurso histórico/diacrônico, mas não necessariamente linear, é possível afirmar que, embora esses dois campos tenham se consolidado como disciplinas acadêmicas no século XX, são áreas que foram se constituindo a partir de discussões feitas por diferentes “agentes” desde os mais remotos tempos.

No caso da Teoria Literária, como observa Compagnon, “se a palavra é relativamente nova, a coisa, em si mesma, é relativamente antiga”, porque, segundo ele, Platão e Aristóteles faziam teoria da literatura quando classificavam os gêneros literários na *República* e na *Poética*, e o modelo de teoria da literatura ainda é, hoje, para

nós a *Poética* de Aristóteles. Platão e Aristóteles faziam teoria porque se interessavam pelas categorias gerais, ou mesmo universais, pelas constantes literárias contidas nas obras particulares, como por exemplo os gêneros, as formas, os modos, as figuras.[...]Mas Platão e Aristóteles não faziam teoria da literatura, pois a prática que queriam codificar não era o estudo literário, ou a pesquisa literária, mas a literatura em si mesma. Procuravam formular gramáticas prescritivas da literatura (como as teorias sobre tradução, no início prescritivas)[...] . (COMPAGNON, 2001, p.20)

Em relação à tradução, sabemos também que é uma atividade que existe desde tempos antigos, e que foram os tradutores “que permitiram que certos textos importantes

– obras científicas, filosóficas e literárias – adquirissem estatua universal” (DESLILE, 2003, p.9). Conforme lembra Jean Deslile,

Há cerca de 4 milhões de anos que os seres humanos vivem e morrem, mas há menos de 6 mil que eles escrevem [...]. Com a escrita, nasceu a história – e também a tradução. Os arqueólogos descobriram vocabulários das línguas suméria e eblaíta gravados em tijolos de argila, com 4500 anos [...] Essas listas bilíngües demonstram a existência da tradução mesmo nas épocas mais remotas [...] Na longa e complexa história da invenção da escrita, nem sempre é fácil determinar a contribuição dos tradutores. No entanto, algumas dessas contribuições são conhecidas [...] Ulfila, o inventor do alfabeto gótico (século IV, Bulgária); Mesrop Mashtots (século V, Armênia); Cirilo, o inventor dos alfabetos armênio, albanês e georgiano (século IX, Morávia) e James Evans, o inventor da escrita silábica dos cree (século XIX, Canadá). (DESLILE, 2003, p.19-20)

As duas atividades são bem antigas e foram se constituindo de maneira independente, e tiveram, por longo tempo, um ponto de interseção, isto é: o objeto literário.

Um traço em comum entre os dois campos antes da consolidação das duas disciplinas em âmbito acadêmico é que ambas tinham

um caráter prescritivo, ou “clássico”. Esse tipo de abordagem parece ter mudado com a institucionalização das duas disciplinas porque, principalmente, a partir do século XX, começaram a ter um caráter mais descritivo, ou “moderno”. É também a partir do século XX que os dois âmbitos ganham um caráter mais científico, culminando no aparecimento daquilo que vai se denominar Teoria Literária e Teoria da Tradução.

Naturalmente, há autores, como Steiner, que problematizam a questão do fazer teórico, tanto para a literatura quanto para a tradução, pois no prefácio à segunda edição do seu livro, de 1991, ele diz:

[...] Há teorias nas ciências exatas e aplicadas. Elas têm obrigações preditivas, podem ser crucialmente testadas e são falseáveis. Uma teoria com uma abrangência claramente superior em termos de percepção e aplicação vai substituir sua predecessora. Nenhum desses critérios se aplica nas ciências humanas e nas letras. Nenhuma configuração ou classificação de temas filosóficos ou artísticos tem qualquer força preditiva. Não há nenhuma validação ou refutação experimental concebível de um juízo filosófico ou estético.[...] Em consequência, considero espúrio o uso atual e generalizado do termo e da rubrica teoria na poética, na hermenêutica, na estética [...]. Tal uso não tem estatuto substancial e obscurece radicalmente o sentido subjetivo, imaginativamente transcendental de todos os argumentos, propostas e achados em literatura e nas artes [...]. Não há nenhuma “teoria da literatura”, nenhuma “teoria da crítica”. Tais rótulos são blefes arrogantes, ou um empréstimo, claro em sua empolgação, dos invejados sucessos e movimentos avançados da ciência e da tecnologia. Não há [...] nenhuma “teoria da tradução”. O que efetivamente temos são descrições razoáveis de processos” (STEINER, 2005, s/p.)

À parte essa questão problematizadora e também um tanto provocatória, o que tentarei mostrar a seguir é que o objeto “tradução” passa tangencialmente pelas grandes correntes da Teoria Literária, e são alguns indivíduos pertencentes a essas correntes que se

debruçam a refletir sobre o fenômeno da tradução, aquilo que chamei inicialmente de presenças pontuais, isto é: personagens importantes dentro do debate crítico que não elaboraram exatamente uma teoria autônoma da tradução, mas sim reflexões que contribuíram para o debate em torno do sistema literário, estético e filosófico (é o caso, por exemplo, de Croce, Jakobson, Derrida, Benjamin, Pound).

Por isso, se tomarmos alguns manuais/livros clássicos nas duas áreas, como *Teoria da Literatura*, de Vitor Manuel de Aguiar e Silva, de 1967, e *Depois de Babel*, de George Steiner, de 1975, é possível verificar o complexo e amplo percurso dessas duas disciplinas. Aguiar e Silva, por exemplo, parte dos conceitos de literatura e de literariedade, passa por questões que denomina “o sistema semiótico literário”, “a comunicação literária”, para tratar dos gêneros literários, de periodização, do texto literário e do romance, dentre outros. (AGUIAR e SILVA, 1977). Esse manual não se detém a descrever as grandes correntes da teoria literária, mas dialoga permanentemente com elas, mostrando o quão rico, e complexo, é o campo. Ao traçar esse amplo percurso, em nenhum momento, nas quase 1000 páginas que compõem o volume, a tradução é colocada em evidência ou em diálogo com a teoria literária.

Em relação à tradução, Steiner, em *Depois de Babel. Questões de linguagem e tradução*, no capítulo intitulado “As demandas da teoria”, afirma que “a bibliografia sobre teoria, prática e história da tradução é ampla”, e a distribuiu em quatro períodos, que aqui rapidamente resumo: o primeiro se estende de Cícero e Horácio até Hölderlin (1804), e tem como principal característica o foco empírico direto [...]; o segundo período é marcado pela teoria e investigação hermenêutica [...] iniciada por Schleiermacher (1813) indo até “Sobre a invocação a São Jerônimo”, de Valéry Larbaud (1946); o terceiro período centra-se no contexto moderno, com os primeiros trabalhos sobre tradução automática; o quarto período compreende a década de 1960 até os dias atuais, e é um período de retorno à hermenêu-

tica, que vai dialogar com diferentes disciplinas. A conclusão de Steiner é de que embora se tenha um grande número de reflexões sobre tradução, não há de fato muita coisa original, pois o eixo da discussão gira sempre no campo das oposições binárias: tradução literal versus tradução sentido (STEINER, 2005). A divisão proposta por Steiner é bastante discutível, ou altamente “idiossincrática” (BASSNETT, 2003, p.77), mas tem o mérito de colocar a tradução em diálogo com a filosofia, a linguística, a teoria literária, a antropologia etc., evidenciando o quanto ela pode fornecer subsídios para outras disciplinas.

O percurso apresentado pelos dois autores não foi construído sem tensões e contradições e curtos-circuitos. Em tempos do que se denomina “pós-teoria”, e das suas crises, percebemos que houve e há uma vitalidade teórica enorme nos dois campos, e, aparentemente, não temos “uma represa estagnada”, para tomar emprestada a expressão de René Wellek de quando, em 1958, ele tratou daquilo que chamou “crise da literatura comparada”. Tanto na Teoria Literária quanto nos Estudos da Tradução há, parece-me, um enorme vigor.

Ao passar em revista algumas das principais correntes da Teoria Literária para tentar circunscrever eventuais afinidades eletivas ou seletivas, ou simplesmente contribuições pontuais com os Estudos da Tradução, seguirei basicamente a divisão proposta por Jonathan Culler (CULLER, 1997, p.123-132).

Iniciamos com os Formalistas Russos, que tiveram como princípio uma recusa ao historicismo vigente no século anterior, bem como às interpretações extraliterárias da obra (biografia, sociologia, história, psicologia), pois a análise da obra literária deveria centrar nas particularidades específicas do texto. Termos como *literariedade*, estranhamento, procedimento, estavam na base das reflexões de teóricos como Skhlóvski, Tomashévski e Mukaróvski. *O livro Teoria da Literatura*, de Tomashévski, de 1925, por exemplo, é considerado o “manual da teoria formalista”. Nesse livro, que é

dividido em três partes: 1) Elementos de estilística; 2) Métrica comparada; e 3) Temática, a tradução prima pela ausência. Embora nesse manual não apareçam afinidades eletivas entre a Teoria Literária e os Estudos da Tradução, nem se estabeleça algum tipo de relação ou diálogo, uma contribuição pontual acontecerá anos mais tarde. Trata-se de Roman Jakobson que, por ter uma visão mais alargada e multidisciplinar, escreve em 1959, “Aspectos lingüísticos da tradução”, no qual ele abordará três tipos de tradução, e que vale aqui retomar sucintamente: 1) A tradução intralingual, ou reformulação, que consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua; 2) a tradução interlingual, ou tradução propriamente dita, que consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua; 3) A tradução intersemiótica, ou transmutação, que consiste na interpretação de signos verbais por signos não verbais (JAKOBSON, 1975, p.64-65).

Nessa contribuição pontual, Jakobson apresenta uma abordagem que pensa de maneira inter/transdisciplinar a relação entre língua, literatura, tradução e sistemas semióticos, que pode nos envolver em toda a rede intersemiótica de língua e cultura, tocando diferentes disciplinas e discursos (GENTZLER, 2009, p.21).

Outro nome importante de filiação teórica formalista é o tcheco Jiří Levý. Em *A arte da tradução*, cuja primeira edição é de 1963 e que só em 2011 foi traduzida para o inglês, amplia a discussão, contribuindo para inaugurar um diálogo mais profícuo na relação entre tradução e teoria literária, que vai culminar no que ele chama de Estudos Literários da Tradução. Outro autor vinculado em parte ao Formalismo Russo, e pertencente à escola de Semiótica de Tartu é Peeter Torop, que em seu livro *A tradução total*, de 1995, coloca em discussão a relação entre Teoria Literária e Tradução no capítulo “Problemas de traduzibilidade de correntes literárias”.

Dos Formalistas Russos, podemos dizer que um dos grandes empréstimos por parte dos Estudos da Tradução é a noção de sis-

tema, que será usada inicialmente por Itamar Even-Zohar, com a sua Teoria dos Polissistemas, e desenvolvida mais tarde por Gideon Toury e outros teóricos da tradução. Essa relação entre os formalistas russos e os conceitos de Even-Zohar e Toury é analisada de forma minuciosa por Gentzler em *Teorias contemporâneas da Tradução*.

Nas décadas de 30 e 40, a Teoria Literária tampouco parece se interessar pela tradução, que está ausente das preocupações do *New Criticism*, como estará ausente das reflexões de T. S. Eliot. Assim, em seu célebre ensaio “O que é um clássico”, de 1944, em que ele trata de língua, leitura, recepção, maturidade, tradição, não há uma menção sequer ao fenômeno da tradução ou da sobrevivência de um clássico através da tradução. Eliot dirá que “Virgílio é o clássico de toda a Europa” (ELIOT, 1991, p.95). Como sabemos, a permanência de um clássico como Virgílio e tantos outros se dá pela força interna de seus textos literários, por questões de gosto e de estabelecimento de certas regras do cânone, mas também pelas inúmeras traduções que recebeu, pois, como diz Steiner, “é óbvio [...] que a história intelectual, a história dos gêneros, as realidades de uma tradição filosófica ou literária são inseparáveis da atividade da tradução” (STEINER, 2005, p. 292). Contudo, isso não é sequer mencionado por Eliot, autor que tanto dialogou com a tradição literária estrangeira.

Outro nome importante dessa vertente teórica é Erza Pound, pois, em suas reflexões, a tradução dialoga com o seu método crítico e teórico. Mas também I. A. Richards, um dos expoentes do *New Criticism*, dá uma contribuição pontual, intitulada *Toward a Theory of Translating*, de 1953. Sobre as relações entre I. A. Richards e a tradução, Gentzler afirma que “Richards refinou sua teoria do significado, enquanto discutia como era possível comparar traduções com os textos originais” (GENTZLER, 2009, p.34). Mesmo com todos os problemas advindos de certos “dogmas” do *New Criticism* – pois o seu modelo visava a servir, de maneira específica, o tradutor

cujo intento era chegar a uma tradução ‘apropriada’, e pressupunha que os tradutores, com a devida educação e prática, pudessem conhecer a devida metodologia para alcançar a correta compreensão do texto fonte—, essa foi uma tentativa isolada de usar a tradução como primária e não secundária nos estudos da teoria literária, e marca o início, segundo Gentzler, da teoria moderna da tradução (GENTZLER, 2009, p.37).

Com a chegada em força da fenomenologia, da hermenêutica, e da teoria da recepção, despontam nomes como Husserl, Ingarden, Heidegger, mas também Stanley Fish, Iser e Jauss, em cujo enfoque a tradução terá seu lugar. Em Heidegger, por exemplo, reflexão e tradução estarão intimamente relacionadas. Muitos de seus conceitos nascem de uma nova tradução de conceitos do grego antigo. Foi Heidegger também o responsável pela reabilitação das traduções “bárbaras” ou “loucas” de Hölderlin.

Entre os teóricos da estética da recepção, cabe destacar o livro de Iser e Budick, *The translatability of cultures: figurations of the space between*, de 1996, no qual Iser trabalha com o termo “translatability”, colocando-o como uma espécie de conceito guarda-chuva, que abarca todos os tipos de tradução, nos níveis linguístico, intracultural e transcultural. Sugere, ainda, conforme explicita Luis Alberto Brandão,

[...]que quando se aproximam as noções de tradução e de cultura, observa-se algo aparentemente aporético: por um lado, só há cultura se esta se traduz de alguma forma, o que significa afirmar que a traduzibilidade é inerente ao conceito de cultura; por outro lado, o processo de tradução necessariamente ativa um elemento incomensurável, uma diferença não passível de ser suprimida, o que significa levar em conta que a intraduzibilidade sempre se faz presente no diálogo, ou embate, entre culturas” (BRANDÃO, 2009, p. 10).

Embora Iser enfatize um termo importante para os Estudos

Tradução, colocando a tradução no centro a discussão não apenas do campo literário, mas do cultural, é um texto escrito em um período em que os Estudos da Tradução estão consolidados na academia, e não no período em que essa atividade ainda gozava de reputação marginal.

Os estruturalistas franceses, entre os quais se destacam como Gérard Genette, A. J. Greimas, Tzvetan Todorov e Barthes tampouco se interessam pela tradução. No entanto, as reflexões de Genette sobre o paratexto, publicadas no livro *Seuils*, de 1987, têm sido utilizadas largamente pelos estudiosos da tradução, visto ser esse tipo de texto de importância central na edição de textos traduzidos.

O chamado pós-estruturalismo, que inclui pensadores como Jacques Lacan e Jacques Derrida, dedicou mais atenção ao fenômeno da tradução. Assim, Lacan constrói sua versão da psicanálise a partir de uma releitura do texto freudiano, que passa frequentemente por uma crítica das traduções, como acontecera com Althusser em relação a Marx. Mas será Derrida quem se debruça de forma mais sistemática sobre a tradução. Em seu ensaio “Torres de Babel”, Derrida trabalha com a questão da traduzibilidade/ intraduzibilidade, sendo a intraduzibilidade a responsável por proporcionar e alimentar as traduções no mundo. Ou seja, Derrida trabalha com a noção de interdependência entre original e tradução, entre escrita e tradução, fazendo uma devedora da outra, mas, como Benjamin, indicando que é com a tradução que se dá vida às diferentes obras (DERRIDA, 2002).

Ademais, como nota Gentzler, os desconstrutivistas “estão se encarregando de reformular, de maneira radical, as questões sobre as quais a teoria da tradução se fundamenta, porque, até aquele momento, “as teorias da tradução dependiam de alguma noção de equivalência”, pois, apesar das diferentes abordagens, “cada teoria é unificada por uma estrutura conceitual que assume a presença de um original e uma representação desta na sociedade receptora”,

(GENTZLER, 2009, p. 183), caindo nas posições binárias tão criticadas pelos desconstrutivistas.

Para finalizar esse breve percurso, cabe mencionar os Estudos Culturais, que, ao promover o diálogo e dar voz às minorias (gênero, poder, sexualidade, etnicidade), é uma das correntes que parecem ter melhor dialogado com os Estudos da Tradução. Entre seus teóricos, destaca-se Gayatri Chakravorty Spivak, estudiosa feminista, que integra em seu discurso teorias feministas, estudos da tradução e estudos pós-coloniais.

Apresentei esse minirrecorte bibliográfico no intuito de mostrar o quanto os Estudos da Tradução estiveram ausentes do cerne das discussões da Teoria Literária, as afinidades entre as duas disciplinas acontecendo principalmente de forma pontual e de maneira assimétrica, tendo os Estudos da Tradução tomado a frente, nessa relação, muito mais que a Teoria Literária, ao lançar mão de conceitos desenvolvidos por algumas dessas correntes. Na Teoria Literária, enquanto disciplina internacional, que sempre dependeu da tradução para se difundir e desenvolver parece persistir a noção de que a tradução é uma atividade menor e secundária e não a atividade central que é para a sobrevivência e florescimento dos textos.

Parece existir ainda uma visão que tende a considerar a tradução sob o ângulo daquilo que Antoine Berman chama de “a defectividade”, ou seja, a ideia de que todo texto traduzido seria imperfeito por natureza. Seu maior defeito seria sua “secundariedade”. Essa antiga acusação, ainda segundo Berman, de não ser o original e de ser menos que o original (passa-se com facilidade de uma acusação a outra), foi a chaga da psique tradutória e a fonte de todas as suas culpabilidades (BERMAN, 1995, p.42).

É ainda Berman a mostrar a problemática relação entre tradução e literatura ao enfatizar que a tradução não pode ser entendida como “uma subliteratura (como se acreditava no século XVI), nem como uma subcrítica (como se acreditava no século XIX). Também

não é uma linguística ou uma poética aplicada (como se acreditava no século XX). A tradução é sujeito e objeto de um saber próprio. Mas a tradução (quase) nunca considerou sua experiência como uma palavra inteira e autônoma, como (ao menos desde o Romantismo) se considerou a literatura. (BERMAN, 2013, p.23).

Naturalmente, não podemos mudar o passado, mas aprender com ele. Na verdade, o campo está aberto para investigações futuras e para uma mútua fertilização entre teoria literária e estudos da tradução. As duas disciplinas se encontram atualmente em uma situação particularmente propícia para o diálogo. De um lado, temos a Teoria Literária como uma disciplina estabelecida, mas em crise; de outro, temos os Estudos da Tradução, e mais especialmente os Estudos Literários da Tradução, consolidados e em pleno desenvolvimento, tanto no exterior quanto no Brasil, como mostra a criação de programas de pós-graduação *stricto sensu* específicos e uma pujante bibliografia, publicada em diferentes editoras (algumas delas especializadas) e periódicos (alguns deles especializados). Um bom exemplo dessa força dos Estudos da Tradução é o surgimento de números monográficos sobre tradução das principais revistas de estudos literários nacionais. Também na própria ABRALIC, a presença dos Estudos da Tradução tem crescido de forma sistemática; nesta edição, a tradução aparece, inclusive, no próprio título do congresso. Acredito, portanto, que o diálogo entre Teoria Literária e Estudos da Tradução, ocorrido de forma pontual no passado, tem tudo para entrar em um período produtivo neste momento.

## REFERÊNCIAS

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel. Teoria da Literatura. Coimbra: Livraria Almedina, 1997.

BASSNETT, Susan. *Estudos da Tradução. Fundamentos de uma disciplina*. Tradução de Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

BERMAN, Antoine. *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard, 1995.

BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue longínquo*. Tradução de Marie-Hélène Torres, Mauri Furlan & Andréia Guerini. Tubarão: Copiart/ Florianópolis: PGET, 2013.

BRANDÃO, Luis Alberto. “Teoria Literária e Tradução”. In: *Cadernos de Tradução*. Vol. 1, n. 23, 2009.

<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2009v1n23p9/11451>. Acesso em 02 de junho de 2015.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria. Literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

COSTA, Walter Carlos. Walter Carlos. “Estudos da Tradução e Literatura Comparada: conflito e complementariedade”. In: *Cadernos de Tradução*, vol. 35, 2015, p. 31-43.

43

<https://periódicos.ufsc.br/index.php/tradução/article/view/2175-7968.2015v35nesp1p31/29192>. Acesso em 22 de junho de 2015.

DELISLE, Jean; WOODSWORTH, Judith (Org.). *Os tradutores na história*. Tradução de Sérgio Bath. São Paulo: Ática, 2003.

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.

ELIOT, T.S.. “O que é um clássico”. In: *De poesia e poetas*. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1991.

GAMBIER, Yves Gambier. In: *Cadernos de Tradução*, vol. 35, n.1, 2015, p. 322-359. <https://periodicos.ufsc.br/index.php/tradução/view/37387/29525>. Acesso em 01 de junho de 2015.

GENTZLER, Edwin. *Teorias Contemporâneas da Tradução*. Tradução de Marcos Malvezzi. São Paulo: Madras, 2009.

JAKOBSON, Roman. “Aspectos lingüísticos da tradução”. In: *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein, José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1975.

LEFEVERE, Andre. “Programmatic Second Thoughts on Literary and

Translation Or Where Do We Go from Here”, in *Poetics Today*, Vol. 2, n. 4, Translation Theory and Intercultural Relations, 1981, p. 39-50.

STEINER, George. *Depois de Babel*. Tradução de Carlos Alberto Faraco. Curitiba: Editora da UFPR, 2005.

#### NOTA

<sup>1</sup> Se tomarmos como exemplo duas importantes revistas da área de tradução, uma nacional, *Cadernos de Tradução*, que já publicou 35 volumes e existe desde 1996, e outra internacional, *Target*, que existe desde 1989 e já publicou 56 volumes, o assunto Teoria Literária e Estudos da Tradução é praticamente inexistente, ou melhor, ele aparece indiretamente em análises que versam sobre tradução literária. Uma exceção, talvez, que vale mencionar, é o artigo de Luis Alberto Brandão, professor da UFMG, publicado em *Cadernos de Tradução* 2009, que trata da relação direta entre as duas áreas. Há ainda algumas poucas contribuições pontuais como caso de um número especial da revista *Language and Literature*, intitulada *Narration and Translation*, de 2014; e o artigo de André Lefevere “Programmatic Second Thoughts on ‘Literary’ and ‘Translation’: Or: Where Do We Go from Here Author(s)”, publicado na *Poetics Today*, em 1981. No âmbito da publicação de livros, cito um dos poucos casos, que é *Teorias contemporâneas da Tradução*, de Edwin Gentzler, cuja primeira edição é de 1993. Nesse livro, Gentzler trabalha na perspectiva dialógica dos Estudos da Tradução com a Teoria Literária, embora isso não apareça no título, nem mesmo no prefácio revisado do livro, no qual vemos que o tema principal é a teoria da tradução.

## Guimarães Rosa Lido em Angola: Notas sobre a escrita de Ruy Duarte de Carvalho e sua leitura de *Grande Sertão: Veredas*

Anita Martins Rodrigues de Moraes  
(UFF)

Gostaria de iniciar esta conferência notando que a questão das relações entre os discursos do autor, do narrador e de personagens consiste em problema fulcral no âmbito das teorias da narrativa do século XX.<sup>1</sup> Tenho em mente a teoria do romance de Mikhail Bakhtin, mas não só. A atenção para as relações entre discursos e pontos de vista no tecido narrativo caracteriza também reflexões tão diversas como as de Norman Friedman e Theodor W. Adorno.<sup>2</sup> Cada teórico, à sua maneira, lida com o mesmo problema das hierarquias (e ruptura de hierarquias), distâncias e zonas de intersecção e fricção entre os discursos do narrador, de personagens e do autor. No entanto, surpreendentemente, o problema da representação da fala alheia surge já delineado na condenação platônica da poesia mimética. Assim, será recuperando aspectos pontuais de *A República*, de Platão, que conduzirei minha reflexão aqui.

No livro terceiro, o filósofo grego defende que, ao dar voz às personagens, o poeta se envolve em atividade das mais arriscadas: buscando se assemelhar às personagens para representá-las, pode aderir às suas maneiras. Aqui estaria, na perspectiva platônica, o risco: ao construir tal fala, o poeta se cala e finge que é outro, silencia a si e fala uma fala alheia, que ele próprio inventa por meio da *mimesis* (imitação/representação); ao falar como outro, imitando-o, finge ser o que não é, e pode vir a se tornar o que imita, aderindo ao fingimento, incorporando-o em sua própria vida. Bem, na perspectiva de Platão, o poeta mimético expõe seus ouvintes/espectadores aos

mesmos riscos, pois também os aproximará da personagem. Poeta e público se envolvem numa metamorfose momentânea, que pode ser irreversível: deixando de ser quem são para se assemelhar ao outro, dão vazão a emoções que, em sua vida mesma, desconhecem ou buscam reter. A *mimesis* – seja na fala das personagens numa narrativa, seja numa peça de teatro – lançaria a todos (produtores e receptores) numa estranha e arriscada experiência de ser para além de si, de deixar de ser a si, para se aventurar em um modo de ser alheio. O perigo está na fala do outro, o momento da *mimesis* é o momento da representação da fala alheia. Representar ou imitar a fala das personagens (em discurso direto) parece envolver um deslocamento, um movimento ao outro de que a narração (mantendo-se no discurso indireto) protegeria. A *mimesis*, o modo mimético/ imitativo, surge, na fala do Sócrates platônico, em relação de contraste com a *diegesis*, ou modo diegético/ narrativo. Ao narrar, o poeta se manteria como é, sua fala coincidindo com aquela que emana da sua própria boca.

46

Gostaria de considerar ainda um aspecto da discussão platônica: a indistinção entre pessoa/autor/narrador na figura convergente do *poeta*. Por um lado, a aposta de continuidade simples entre pessoa/autor/narrador nos confrange. Afinal, os esforços teóricos do século XX foram justamente os de discernir estratégias de composição narrativa, destacando a natureza discursiva do narrador (que surge como “voz” e como “foco”, como “ponto de vista”) e problematizando a noção de autoria (que se faz também uma realidade discursiva, não coincidindo com a pessoa do autor).<sup>3</sup>

Por outro lado, se pensarmos nos perigos da *mimesis*, na desestabilização que pode, segundo Platão, provocar, uma interessante ideia acerca da pessoa (do que é ser uma pessoa) se insinua. Se fossemos, os seres humanos, definitivamente, se ao nos constituirmos como pessoa, o fossemos de modo estável e acabado, não haveria perigo. Se há perigo na experiência mimética, é porque nossa condição existencial é instável. Ou ainda: se há experiência mimética

é justamente porque não somos o que somos de uma vez por todas. É curioso que a característica distintiva dos deuses seria, segundo o Sócrates de Platão, sua imutabilidade. Perfeitos, não mudariam de forma. O humano, contudo, em sua precariedade, surge inconstante, vulnerável, matéria inevitável e perigosamente plástica. É aqui que a poesia mimética, com seus riscos, se instala.

Pretendo valer-me desta breve leitura que faço da condenação platônica da *mimesis* ao refletir sobre a representação do outro e de sua fala na obra de Ruy Duarte de Carvalho, destacando seu diálogo com a obra de Guimarães Rosa. É o próprio Ruy Duarte de Carvalho quem me auxilia na definição deste *outro*. Em seu texto “Tempo de ouvir o ‘outro’ enquanto o “outro” existe, antes que haja só o *outro*... Ou pré-manifesto neo-animista”, de 2008, defende que a expansão do modo de vida ocidental, implicada em processos coloniais, teria produzido diferentes *outros*. Destaca três:

... considerarei aqui como OUTRO, sublinhado ou em itálico, os indivíduos e os grupos, muitos deles já nascidos ou constituídos no territórios das ex-metrópoles a partir de genitores ex-colonizados ou provenientes de ex- colônias e que hoje integram, de pleno direito estatutário, as populações nacionais dessas mesmas ex-metrópoles embora reconhecidos como diferentes da massa dominante através de traços fenotípicos ou culturais... como ‘OUTRO’, entre apóstrofes, o ex- colonizado ocidentalizado com que o ocidente lida nos contextos das ex-colônias... e finalmente como “OUTRO”, entre aspas, aquele sujeito marcado por traços afetos a populações que, integradas embora como nacionais em estados-nação que hoje existem a partir de contornos ex-coloniais, mantêm usos, práticas e comportamentos mais afins a quadros pré-coloniais do que pós-coloniais ou mais ou menos ocidentalizados<sup>4</sup>

Os três *outros* delineados são *outros* em relação ao colonizador e seus descendentes, estes habitando o espaço do *próprio*, do não marcado. Em situação colonial, a relação próprio/outro surge

homóloga à oposição norma/desvio (participar da norma coincidiria com a participação em padrões de adequação estabelecidos pela civilização ocidental e impostos nos processos coloniais e neocoloniais). O *próprio*, o *eu*, seria aquele que assume uma fala tida por competente, ou seja, aceita como correta; o outro (mais ou menos distante deste centro de que emanaria a norma) teria uma fala marcada – sendo o *ele* do *eu* que detém a fala, e não o *tu*.

João Adolfo Hansen, na conclusão de *O ó: a ficção da literatura em Grande sertão: veredas*, defende ser neste romance de Guimarães Rosa que, pela primeira vez, “falam as linguagens do mato” (2000; p. 191). Explica o estudioso:

falam as linguagens do mato sem mediação de narrador ilustrado que, na ficção brasileira, sempre usurpou o lugar de fala do sertanejo, quando o constituiu como natureza, idílica ou decaída, como outro inalcançável ou a ser convertido, ou, ainda, como outro tristemente alienado nas garras do capital (...). Se a fala de Riobaldo unifica em seu movimento de fala a velha dicotomia litoral/sertão, emblema-matriz de outras dicotomias da mesma espécie com que o Brasil já foi pensado – e é até hoje –, tal dicotomia vai sendo deslocada: pois em sua fala o doutor ilustrado está emudecido à força enquanto o discurso se apropria macunaimicamente das Luzes fazendo-as falar pelo avesso, nos efeitos de inépcia fingidíssima, seu lugar e interesses datáveis. (...). (p. 191).

Segundo Hansen, Rosa “faz personagens os que, como um impensado, a cultura desqualifica como irrepresentáveis, pois irresponsáveis, sem competência para falar (...)” (p. 65) Esta fala evidencia “os limites do discurso tido como de bom senso, o universal, *adaequatio orationis ad rem*.” (p. 65) Sua força questionadora resulta das estratégias de composição do romance, da construção de um narrador- personagem sertanejo, cuja fala se produz em situação de diálogo com um “senhor doutor”. A suposta fala do senhor doutor, que não se faz ouvir, é incorporada dialogicamente

no discurso do sertanejo. Nas palavras de Hansen: “o sertão fala rosnando, bestíssimo, pois relativiza, apaga as falas exteriores que lhe impõem silêncio, e relativiza também a sua própria fala, pois não a avança como única.” (p. 193). Hansen delinea noções como “linguagens do mato” e “falar/rosnar do sertão”.<sup>5</sup> Trata-se de sugerir a perturbadora representação de uma fala alheia aos padrões legitimados (de pensamento, comportamento, correção linguística). Quem fala uma “linguagem do mato”? Estaríamos diante daqueles *outros* delineados por Ruy Duarte de Carvalho?

Em 2006, Ruy Duarte de Carvalho publicava *Desmedida: crônicas do Brasil*, uma espécie de relato de viagem pelo rio São Francisco. Para falar desta viagem, recupera leitura de Guimarães Rosa:

Quando aí por 1965, numa tabacaria da Gabela, interior do Kwanza-Sul, dei encontro com o *Grande sertão: veredas* em edição, a 5ª parece-me, da Livraria José Olympio, o facto foi, de facto e de várias maneiras, muito importante na minha vida. Foi um daqueles livros que vêm, literalmente, ao nosso encontro (...). (...) Defrontei-me então muito arduamente com as primeiras páginas do *Grande sertão* e deixei-me depois entrar naquilo para tornar-me, a partir daí e até agora, um leitor compulsivo, permanente e perpétuo, de Guimarães Rosa. (...)

Mas para o que talvez possa interessar agora, eu estava a encontrar ali, finalmente, um tipo de escrita e de ficção adequadas à geografia e à substância humana que eu andava então, técnico da Junta do Café, a freqüentar e a fazer-me delas por Angola afora. (...) E nas paisagens que Guimarães Rosa me descrevia, eu estava a reconhecer aquelas que tinha por familiares. Já porque de natureza a mesma que muitas paisagens de Angola – e em algumas das paisagens de Angola eu reconhecia aquelas, enquanto o lia – já porque a gente que ele tratava, gente de matos e de grotas, de roças e capinzais, era também em Angola aquela com quem durante muitos anos andei a lidar pela via do ofício de viver. (p.107-108)

Há uma sugestão que me interessa destacar: a escrita de Rosa surge como própria para tratar de certa realidade angolana, que era a vivida e testemunhada por Ruy Duarte de Carvalho. Então pergunto: haveria uma força surgindo das estratégias de composição rosianas? De outra maneira: o que o leitor angolano pôde ouvir teria sido o som das “linguagens do mato”, este perturbador “rosnar do sertão” de que nos fala Hansen? Seria então decisiva a escolha por fazer soar a fala do sertanejo e torcer em silêncio a fala do senhor doutor. Seria a possibilidade de se ouvir nesta escrita a voz do *outro* (este outro que seria pensado e discernido pelo próprio Ruy Duarte de Carvalho, como vimos). Estaríamos, portanto, diante da *mimesis* (aquele evento tão perigoso de que nos falava Platão). Vozes recalcadas – desqualificadas pela cultura letrada dominante – se fazem presentes na ficção rosiana, instaurando uma perturbação pelo modo como surgem.

50

Em sua trilogia *Os filhos de Próspero*, Ruy Duarte de Carvalho recorre à autoficção: faz-se narrador-personagem que pode ser reconhecido como o autor sem, contudo, resvalar para a autobiografia. Recursos metalinguísticos são amplamente mobilizados – encenando-se a própria escrita, o processo de invenção das histórias, além de serem evidenciados os suportes (ficcionais também) desta escrita – cadernos, diários, livros, e-mails, etc. Gostaria de destacar, especialmente, que a estratégia de evidênciação da escrita (seus processos e suportes) associa-se a uma permanente representação de situações de diálogo. O narrador- personagem se empenha, nos três volumes da trilogia, em relatar conversas presenciais ou mediadas (por e-mails, por exemplo), dedica-se a apresentar (ordenar de alguma maneira) a fala do outro que lhe foi dirigida. Sua fala, também, ao ser recuperação de fala alheia, é ela própria sempre dirigida a alguém. Há recuperação e endereçamento de discursos, ou seja, atravessamentos entre as instâncias do *eu* e do *outro*. Processo em que um jogo de espelhos produzirá deslizamentos e

contaminações: personagens se fazem duplos do narrador (que já é um narrador- personagem que se apresenta como o próprio autor), problematizando-se os contornos entre *mimesis* (fala alheia) e *diegesis* (fala própria).

A trilogia *Os filhos de Próspero* se inicia com *Os papéis do inglês* (2000), romance que encena sua própria escrita (na sugestão de e-mails e fragmentos datados), envolvendo, como elemento central da trama, também uma escrita: a reinvenção da crônica “O branco que odiava as brancas”, de Henrique Galvão. Esta estória que se monta aos poucos será uma espécie de transfiguração da vida do narrador- personagem, de modo que Archibald Perkins (o protagonista) torna-se seu duplo. Assim, se num primeiro momento podemos supor a predominância da *diegesis*, na presença ostensiva de uma voz narrativa, numa leitura mais atenta percebemos que a instância da *mimesis* impregna o próprio relato – a fala do narrador perde o lastro com uma identidade estável. Estamos diante de metamorfose e deslocamento, traços da *mimesis*.

51

A predominância da voz narrativa ressurgue nos outros dois romances da trilogia. Da mesma maneira que n’*Os papéis do inglês*, n’*As paisagens propícias* (2005) e n’*A terceira metade* (2009) o autor envolve-se em complexa dinâmica de duplicação e autoficcionalização (tornando-se novamente narrador-personagem). Assim, o que seria da ordem do relato toca a *mimesis*, produzindo-se a indefinição entre as posições do eu e do outro. Se a *diegesis* garantiria, para Platão, segura distância entre o que se é e o ser alheio, na trilogia como um todo o “eu” se multiplica já que surge com o outro, pelo outro, e como outro. N’*As paisagens propícias*, será a interlocução com Severo que se tornará central na trama. Severo tem traços deste autor-feito- narrador-personagem, como tinha Archibald Perkins no primeiro romance. Contudo, agora ambos estão no mesmo plano narrativo, tendo se conhecido e estabelecido o diálogo que é apresentado como material discursivo de que se faz

o livro. N'A *terceira metade*, o empenho do narrador- personagem é também relatar o que uma personagem, Trindade, teria lhe contado. Novamente, trata-se de apresentar a composição do livro como convivência com discursos alheios.

O livro *As paisagens propícias* se apresenta como esforço de ordenação do relato da personagem Severo em conversa e através de e-mails. O momento da transcrição destes e-mails seria, talvez, o momento mais evidente da *mimesis*: surge a representação da fala alheia, marcada, inclusive, por um inusitado recurso a pontos cujo objetivo seria traduzir o ritmo da oralidade. O computador (esta máquina) teria permitido, na visão de Severo, solucionar um problema da escrita, a ausência de marcas para os silêncios que pontuam as conversações em presença. Temos algo que pode parecer reticências, mas não é. São pontos que devem aludir ao tempo da fala e seus silêncios, ou seja, a escrita se afeta pela máquina e pelo corpo. Surpreendentemente, o narrador vai incorporar esta estratégia, de modo que sua própria fala será, a partir de então, marcada por pontos/ silêncios. Se considerarmos que no livro terceiro da trilogia e em textos não ficcionais do escritor tal recurso será mantido, somos levados a notar que os contornos entre autor, narrador e personagens tendem a se esfumar.

Penso que essa representação em vertigem de palavras, posições e identidades trocadas deve ser lida como parte de uma conversa em curso: o diálogo entre discursos ocidentais (literários, científicos, filosóficos) e discursos extraocidentais, cujas categorias nos escapam. De outra maneira: todo o excessivo material discursivo que compõe a trilogia (e que a ultrapassa, esparramando-se para além do continente de seus volumes) é palavra afetada pela palavra do "OUTRO" (como delineado pelo próprio Ruy Duarte de Carvalho em texto já citado). Minha proposição é a de que a interlocução permanente com Paulino, o amigo assistente, marca uma interação decisiva (para além daquelas que estão em primeiro plano). Como

em *Grande sertão: veredas*, em que apenas um lado do diálogo se apresenta (já rico em interlocuções diversas), toda escrita de Ruy Duarte de Carvalho supõe um diálogo-base, de que só temos uma parte. A fala de Paulino não se representa para além de uma espécie de mote que se repete: “Não vale a pena” (já numa fala relatada pelo narrador, indireta). Na verdade, a representação, a *mimesis*, da fala dos pastores não é o foco da trilogia. O que se representa é seu efeito em outras falas, em decorrência da interação. Assim, tanto o autor-feito-narrador-personagem como Perkins, Severo e Trindade (as personagens centrais) interagem com os pastores kuvale e outros povos que habitam o sul de Angola, tendo suas vidas e falas – implicadas em tal convivência.

Trindade, protagonista d’*A terceira metade*, talvez seja a personagem que mais vinculada esteja ao “OUTRO” (como delineado por Ruy Duarte de Carvalho). Como Riobaldo, que transita entre diferentes camadas e grupos sociais do interior do Brasil, Trindade atravessou mundos que se entrecrocavam em Angola (e para além de suas fronteiras). Contudo, se em *Grande sertão: veredas* temos a representação da fala de Riobaldo, n’*A terceira metade* temos o relato da fala de Trindade feito pelo narrador-personagem ou seja, não é Trindade quem fala diretamente. Lembremos que o narrador se apresenta como o próprio autor, um antropólogo, um “senhor doutor”. De certa maneira, é como se o livro de Ruy Duarte de Carvalho fosse uma continuação de *Grande sertão: veredas*: tendo ouvido tanto, o que faria o “senhor doutor” com aquela transbordante fala? Qual seria a sua fala depois daquela escuta? Como ela se apresentaria? A quem?

Tem sido frequente a atenção de estudiosos a possíveis convergências entre as estratégias de composição de Luandino Vieira e as de Guimarães Rosa. Já o diálogo de Ruy Duarte de Carvalho com Rosa tem sido menos explorado, como se não existissem estratégias convergentes de composição. Proponho, contudo, que sim, que a sin-

gular estrutura de diálogo de *Grande sertão: veredas* é reinventada pelo escritor angolano, ou desdobrada de modo que o lado do “senhor doutor” se apresente, numa fala já transtornada pela interação em curso. Na trilogia *Os filhos de Próspero*, o papel social do letrado (reconhecido no mundo ocidental e ocidentalizado como agente de civilização/ modernização) surge, como em *Grande sertão: veredas*, em crise. Trata-se do recurso à autoficção, à *diegesis* perturbada pela *mimesis*, para que certas atribuições de competência, implicadas em processos coloniais e projetos modernizantes, sejam subvertidas. Ruy Duarte de Carvalho empenha-se na proliferação da categoria “homem culto”, pois o discurso tido como competente se verá multiplicado para além dos espaços e modos ocidentais. O diálogo de fundo com Paulino tem, parece-me, força de desmonte.

#### REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. O discurso no romance. In *Questões de literatura e estética (A teoria do romance)*. São Paulo: Editora da Unesp, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- CARVALHO, Ruy Duarte de. *Os papéis do inglês*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- \_\_\_\_\_. *As paisagens propícias*. Lisboa: Cotovia, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Desmedida*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2010.
- \_\_\_\_\_. *A terceira metade*. Lisboa: Cotovia, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Vou lá visitar pastores*. Lisboa: Cotovia, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Lavra (poesia reunida 1970/2000)*. Lisboa: Cotovia, 2005.

\_\_\_\_\_. *A câmera, a escrita e a coisa dita...*. Lisboa: Cotovia, 2008.

\_\_\_\_\_. *Tempo de ouvir o 'outro' enquanto o "outro" existe, antes que haja só o outro... Ou pré-manifesto neo-animista*. Texto disponível no site Buala (Acesso 31/05/2015): <http://www.buala.org/pt/ruy-duarte-de-carvalho/tempo-de-ouvir-o-outro-enquanto-o-outro-existe-antes-que-haja-so-o-outro-ou-p>

FOUCAULT, Michel. O que é o autor?. In FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos*; Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. Organização de Manoel Barros da Motta.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção. In *Revista USP*, n. 53, março/maio 2002.

GALVÃO, Henrique. O branco que odiava as brancas. In *Em terra de pretos*. Lisboa: Aillaud & Bertrand, 1929.

HANSEN, João Adolfo. O ó: a ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas. São Paulo: Hedra, 2000.

PLATÃO. *A República*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.

55

## NOTAS

<sup>1</sup> O presente texto, apresentado na mesa “Trânsitos Literários: Brasil-África-Portugal (XIV Congresso da Abralic)”, consiste em versão resumida de trabalho maior a ser publicado com o título “Notas sobre a *mimesis* em Ruy Duarte de Carvalho, leitor de Guimarães Rosa”.

<sup>2</sup> Refiro-me a “O ponto de vista na ficção”, de Friedman; “Posição do narrador no romance contemporâneo”, de Adorno; e *Problemas da poética de Dostoiévski*, de Bakhtin.

<sup>3</sup> Quanto à autoria, tenho em mente especialmente a concepção de Bakhtin (o autor como espécie de maestro que dispõe as falas no romance; 2013) e de Foucault (o autor como “função do discurso” delineando, em certas sociedades, hierarquias e classes discursivas; 2010). Já com relação ao narrador, penso em Friedman (2002) e

novamente Bakhtin (2013).

<sup>4</sup> Este texto está disponível no site Buala:<http://www.buala.org/pt/ruy-duarte-de-carvalho/tempo-de-ouvir-o-outro-enquanto-o-outro-existe-antes-que-haja-so-o-outro-ou-p>

<sup>5</sup> Hansen associa o gesto de Rosa à antropologia: “Quando produz certa percepção selvagem – principalmente em personagens de sua eleição, como crianças, loucos, bêbados, desqualificados – ele o faz desconstruindo o imaginário acumulado sobre o sertão, evidenciando que este não é natureza como tanta vez a ficção romântica ou naturalista quis fazer crer, mas meramente um discurso cultural dotado de historicidade própria, cujos códigos passam por fora da cultura ilustrada, ainda que sejam determináveis a partir dela, no que se revela antropólogo em tempos etnocêntricos.” (p. 35)

## **A musa sertaneja: Bernardo Guimarães e o Romance do Sertão**

Eduardo Vieira Martins  
(FFLCH-USP / BBM-USP)

*O ermitão do Muquém* (1869), de Bernardo Guimarães, conta a história da romaria que todo ano se dirige à capela de Nossa Senhora da Abadia, localizada no interior de Goiás, e de Gonçalo, seu fundador. No início da narrativa, o protagonista é caracterizado como um pequeno proprietário de terras, afeito ao mandonismo e ao abuso da força, que, depois de cometer um crime, é obrigado a fugir da cidade e passa a viver no exílio, primeiramente entre os índios e, a seguir, vagando solitário pelo sertão, onde expia seus pecados. Após uma série de peripécias, uma visão de Nossa Senhora, que lhe aparece num sonho, leva-o a erigir uma capela em seu louvor, convertendo-se no ermitão que intitula o livro. O romance é estruturado na forma de uma narrativa de encaixe: há uma moldura, traçada na “Introdução”, na qual um primeiro narrador relata a viagem que fazia de Goiás ao Rio de Janeiro, quando se encontra casualmente com um romeiro oriundo do Muquém. Como segue para a Corte, o viajante se integra à caravana do primeiro narrador e, nas quatro noites em que param para descansar, conta a história da fundação da capela de Nossa Senhora da Abadia, dividindo o romance em quatro “Pousos”, correspondentes aos relatos realizados a cada noite.

O livro se abre com um prólogo, segundo o qual a história que será contada “repousa sobre uma tradição real mui conhecida na província de Goiás” (GUIMARÃES, 1972, p. 133). A afirmação, por

um lado, explicita o interesse pelas fontes populares, que, ao serem interpretadas como repositório da alma nacional, forneceram um dos pilares de sustentação dos romances ambientados no interior do país; e, por outro, desvela a preocupação com a veracidade do relato, apresentado como registro culto e escrito de fatos reais conservados oralmente pela memória popular. Além do convencional enraizamento da história na tradição oral, o prefácio interessa por discutir a maneira como a narrativa deveria se estruturar

Consta este romance de três partes muito distintas, em cada uma das quais forçoso me foi empregar um estilo diferente, visto como o meu herói em cada uma delas se vê colocado em uma situação inteiramente nova, inteiramente diversa das anteriores” (p. 133).

Da perspectiva apresentada no prólogo, a primeira parte do romance, representando “cenas da vida dos homens do sertão, seus folguedos ruidosos e um pouco bárbaros, seus costumes licenciosos, seu espírito de valentia e suas rixas sanguinolentas”, “é escrita no tom de um romance realista e de costumes” (p. 133). A segunda parte retrata a vida do herói entre os índios da floresta, e como o desconhecimento da “história” e dos “costumes” indígenas impede a adoção da visada realista, ela assume “certos ares de poema” (p. 133):

O realismo de seu viver nos escapa, e só resta o idealismo, e esse mesmo mui vago, e talvez em grande parte fictício. Tanto melhor para o poeta e o romancista; há largas ensanchas para desenvolver os recursos de sua imaginação. (p. 133-34)

Finalmente, a terceira parte do livro, que aborda o “cristianismo”, tema de “ideal sublimidade”, deve adotar “outro estilo” para adequar-se à grandeza do tema; um “tom mais grave e mais solene, uma linguagem como essa que Chateaubriand e Lamartine sabem falar quando tratam de tão elevado assunto” (p. 134).

Apesar de não usar o termo técnico, Bernardo Guimarães, professor de retórica e poética do Liceu Mineiro, orienta-se pelo

critério de *decoro*, procurando adequar o estilo ao tema e às diferentes circunstâncias em que se encontra o herói. Pelo que se expõe no prefácio, o romance deveria seguir um percurso de ascensão estilística: ele deveria partir do estilo médio, apto a representar, de perspectiva realista, “a sociedade tosca e grosseira do sertanejo” (p. 133); a seguir, deveria assumir um “estilo um pouco mais elevado” adequado para idealizar a vida indígena; e, por fim, adotar um “tom mais grave e solene”, capaz de tratar do “misticismo cristão” (p. 134). Ainda que não sejam indicados no prólogo, a análise de texto permite identificar dois recursos empregados para elevar o estilo ao longo do romance. O primeiro é a mudança do registro dos diálogos, que deixa o nível prosaico da fala sertaneja para revestir-se do caráter pitoresco e poético atribuído na época às línguas indígenas, tal como ocorre nas cenas em que Gonçalo se encontra entre os Xavantes. O segundo são as descrições da natureza, ausentes no Pouso Primeiro e frequentes nos seguintes.

Ao longo da série de infortúnios que o convertem no ermitão do Muquém, Gonçalo transita por espaços distintos, desde os povoados dos colonizadores, como Vila Boa e Palma, até as tribos dos índios Coroados e Xavantes, passando pelos grandes desertos incultos, ainda intocados pelo homem. Na narrativa, o termo *sertão* é usado na acepção mais ampla que a palavra possuía no século XIX, quando designava a vastidão deserta ou pouco povoada que se estendia pelo interior do país, o “mato longe da costa”, na formulação concisa de Antônio de Moraes Silva (1789). No prólogo ao leitor, ecoando uma ideia recorrente no período, o sertão é apresentado como um território resguardado da “comunicação com o estrangeiro”, onde “costumes e usanças se conservam inalteráveis durante séculos” (p. 133). Da perspectiva romântica, o insulamento geográfico tem consequências sócio-culturais e confere a esse espaço uma temporalidade lenta, convertendo-o num repositório privilegiado do passado e das tradições genuinamente nacionais. O povoado de

Vila Boa é referido como uma “sociedade tosca e grosseira”, cujos habitantes possuem hábitos próprios, com “seus folguedos ruidosos e um pouco bárbaros, seus costumes licenciosos, seu espírito de valentia e suas rixas sanguinolentas” (p. 133).

Dessa maneira, a violência é apresentada como uma das características distintivas do sertão e dos seus habitantes. Anunciada já no prefácio, ela é confirmada pela ação de Gonçalo, que, segundo o narrador, “zombava da justiça, que naquele tempo e naquelas paragens parece que nenhuma força tinha” (p. 145). A brutalidade e o banditismo são brevemente explicados como frutos da ausência do Estado, cujos braços não alcançavam as regiões mais distantes do interior e não podiam garantir o cumprimento da lei, avaliação recorrente nos romances do período.

O sertão é configurado como um território longínquo, espacial e temporalmente afastado da corte, que conserva costumes antigos, com uma simplicidade que encanta, mas, ao mesmo tempo, com uma rusticidade e, sobretudo, com uma violência que repugnam as normas morais da cidade grande. Por ser um lugar distante, o sertão só se abre por meio da viagem, que n’*O ermitão do Muquém* empenha tanto os personagens quanto os narradores. É em meio a uma viagem que o primeiro narrador encontra-se casualmente com

o romeiro oriundo do Muquém, que se integra à comitiva e passa a contar a história da fundação da capela, num longo relato, que constitui o romance inteiro. Ao concluir a história, o romeiro-narrador confirma a veracidade dos fatos e assegura a fidedignidade da fonte por meio da qual tomou conhecimento deles:

Se queres saber onde fui eu ter conhecimento tão por miúdo dos acontecimentos desta verídica narração, sabeis que eu a ouvi de um velho romeiro, que a tinha ouvido da boca do próprio mestre Mateus, e que a ouvi junto ás ruínas da choça do santo ermitão, sentado sobre o mesmo cepo em que este outrora a tinha contado ao velho ferreiro de Goiás e à sua família de romeiros (p. 273).

Assim, o primeiro narrador, responsável pela moldura delineada na “Introdução”, conheceu a história principal por meio do segundo narrador, o romeiro encontrado numa estrada de Minas, que por sua vez a ouviu de outro fiel, a quem ela havia sido contada por mestre Mateus, que em parte a testemunhou e em parte foi informado dos seus episódios através do relato do próprio Gonçalo, protagonista da ação. O sertão é construído por uma rede de histórias transmitidas oralmente e finalmente recolhidas, modeladas e fixadas em letra de forma pelo romancista, que as apresenta aos leitores urbanos; daí o caráter de “causo”, perceptível em diversos romances de Bernardo Guimarães e constantemente apontado pela recepção crítica.

Essa mistura entre o oral e o escrito possibilita ao romance moderno incorporar elementos tomados à lenda, forma arcaica que, no caso do *Ermitão*, conserva na memória popular a história da fundação da abadia erguida nos confins de Goiás. Segundo Erich Auerbach, enquanto o modo histórico de narração trabalha com diversos planos e procura dar conta das contradições e da complexidade de cada momento vivido, quando uma plêiade de possibilidades diversas se apresenta a um sujeito vacilante e incerto, o modo lendário apresenta um caráter linear e unívoco, tendendo a aplainar os conflitos e a avançar sem hesitação em direção ao desenlace (AUERBACH, 1976, p. 15- 6). Em *O ermitão do Muquém*, a estrutura lendária se manifesta em diversos níveis, seja no registro da história popular sobre a origem da romaria goiana, seja na incorporação de motivos tradicionais, como o triângulo amoroso, a missão perigosa, concebida como prova de valor, e o combate de morte. O principal elemento lendário presente no romance parece ser a própria perspectiva adotada pelo narrador, que tende a dirimir os conflitos internos, dando lugar a personagens simples, o mais das vezes repartidos entre o bem e o mal, ou oscilando, sem grandes angústias, entre esses dois polos, num movimento que eventual-

mente pode cindir a personalidade, como acontece com Gonçalo. Dessa maneira, o aspecto unívoco das personagens não precisa ser avaliado como defeito da narrativa ou como inépcia do escritor, podendo ser compreendido como resultado da incorporação de um elemento estrutural da lenda, que colaborou para a consecução de efeitos visados pelo romance do século XIX, notadamente para a edificação do público leitor. Ao lado desses elementos tradicionais e de possível transmissão oral, o relato também se apropria de fontes eruditas, desde a escolha do gênero romance e do diálogo explícito com Chateaubriand e outros escritores do século XIX, sobretudo Byron, até a construção do herói como uma personagem cindida.

A nossa tradição crítica já destacou a tensão entre o oral e o escrito no romance romântico brasileiro. Em algumas passagens de suas narrativas, o próprio Bernardo Guimarães expressou as dificuldades enfrentadas para adequar a tradição oral à forma escrita e ao livro, que imporiam perdas irreparáveis à vivacidade e ao colorido da fala. Em “A dança dos ossos”, um dos contos de *Lendas e romances*, o narrador lamenta não poder captar, por meio da letra fria, a vivacidade do relato que lhe foi transmitido por um personagem chamado Cirino:

O velho barqueiro *contava* esta tremenda história de modo mais tosco, porém muito mais vivo do que eu acabo de escrevê-la, e acompanhava a narração de uma gesticulação selvática e expressiva de sons imitativos que não podem ser representados por sinais escritos. (GUIMARÃES, 2006, p. 214. Grifo meu)

Além da tensão entre o oral e o escrito, Bernardo Guimarães estava atento ao problema da passagem do universo rústico do sertão, que ele se esforçava por plasmar como matéria narrativa, para o mundo polido da cidade, onde seus livros eram consumidos. Na abertura de *O índio Afonso* (1873), depois de destacar o caráter dúplice das “fundas e emaranhadas selvas dos sertões”, que, ao mesmo tempo em que abrigam “riquezas e curiosidades naturais”,

são palco de aventuras marcadas pelo horror e pelo mistério, o narrador observa que essas histórias não eram acessíveis ao público urbano, que as ignorava não apenas em decorrência da distancia que os separava, mas também devido às diferenças culturais que havia entre eles (GUIMARÃES, 1944, p. 363). O narrador, que afirma ter uma musa “sertaneja”, apresenta-se, então, como um intérprete, um intermediário entre dois universos distantes e distintos, o sertanejo, de maravilhas e horrores, e o urbano, da cultura letrada: “Eu [...] estou um pouco habitado para interpretar, ainda que imperfeitamente, essa linguagem, e poderei contar-vos, amáveis leitoras, algumas dessas tremendas histórias” (GUIMARÃES, 1994, p.363).

A dificuldade que se coloca, então, é encontrar a maneira adequada de narrar “tremendas histórias” para “amáveis leitoras”, habituadas ao conforto da corte e aos encantos dos romances de salão. Como superar essa barreira? Pelos comentários desenvolvidos pelo narrador de *O índio Afonso*, pode-se depreender que ele vislumbrava dois caminhos. Primeiramente, afirma que, para conduzir confortavelmente suas leitoras ao sertão, vai tomar o carro da “deusa Fantasia”, no qual “as lindas e delicadas damas poderão acompanhar-me até ao fundo dos meus remotos e bravios sertões [...]” (GUIMARÃES, 1944, p. 365). O jogo entre fantasia e verdade começa a ser tecido já no prólogo do livro, que borra os limites entre o fato e o relato: a voz que fala ali, inicialmente sustenta que o protagonista era um personagem real, que o autor teve ocasião de conhecer; mas, ao final, afirma que “o Índio Afonso de meu romance não é o facínora de Goiás; é pura criação de minha fantasia”. Dessa forma, parece possível supor que, para Bernardo Guimarães, os dados da observação deveriam ser trabalhados pela imaginação de maneira a adequá-los às convenções literárias que compunham o repertório do público, possibilitando o contato do leitor urbano com o universo sertanejo.

O segundo recurso utilizado pelo narrador de *O índio Afonso*

para tornar suas histórias aceitáveis para o leitor culto consiste em narrar os seus horrores diretamente, porém, de forma concisa. Assim, apesar de dizer que “os dedos me tremem convulsos e a pena arrepiada de horror range-me sobre o papel, ao encetar a narração da hedionda cena que vai seguir”, relata sem meias palavras a brutal vingança imposta por Afonso a Turuna, o homem que tentou violentar sua irmã, mas não se alonga em descrições detalhadas: “Corro sobre estas palavras com quem passa sobre as brasas de uma fogueira [...]” (GUIMARÃES, 1944, p. 378-79). O horror não é omitido – o narrador conta como Turuna é aprisionado, castrado e mutilado por Afonso –, mas, ao “corr[er] sobre estas palavras”, ele obtém um estilo conciso, que lhe parece o mais conveniente às suas “delicadas e sensíveis leitoras”, cujo desconforto com a cena seria aprofundado por descrições minuciosas e por uma difusão do discurso.

64 O viés fornecido pela fantasia, explicitado n’*O índio Afonso*, já se manifestava n’*O ermitão do Muquém*, contudo, ao contrário da focalização crua e direta, perceptível na cena da vingança de Afonso contra Turuna, o que caracteriza *O ermitão* é uma forma alusiva e indireta utilizada pelo narrador para falar dos aspectos mais chocantes da história sem ferir a sensibilidade e a moral dos leitores urbanos. Assim como na adequação do estilo à situação vivenciada pelo herói em cada parte do romance, referida no prólogo, há nesse modo, por assim dizer, “discreto” de narrar, uma preocupação com o decoro, compreendido agora de perspectiva externa, como observação às conveniências devidas ao público para o qual o livro se destina. Essa perspectiva discreta ou decorosa, que deveria possibilitar que as histórias sertanejas fossem contadas para o leitor urbano, é um procedimento central do narrador e pode ser percebida em algumas passagens importantes, como o batuque na casa de mestre Mateus e o assassinato de Reinaldo, que iremos analisar a seguir.

No começo d’*O ermitão do Muquém*, a fama de brigão que envolve Gonçalo já é tão grande que ele não encontra mais opo-

nentes dispostos a enfrentá-lo. O ponto de inflexão da sua carreira de devassidão, o excesso que rompe o estado de equilíbrio inicial e determina o seu banimento da comunidade de Vila Boa, ocorre quando, levado pelo desejo de aumentar sua fama de valentão, ele provoca seu amigo Reinaldo, cortejando sua namorada, a bela Maroca, e termina por assassiná-lo num combate sangrento. O confronto começa a ser urdido na cena do batuque, um episódio habilmente construído segundo aquela maneira decorosa de narrar, que deveria tornar os horrores do sertão aceitáveis para o público da corte.

Ao longo do episódio, o que inicialmente parecia uma simples festa dada por mestre Mateus para comemorar “os anos de uma de suas filhas” (p. 147) vai se revestindo de cores cada vez mais sombrias, que pouco a pouco encobrem o cenário, os personagens e a ação, transformando completamente o seu sentido. A princípio, a casa é apresentada como um lugar respeitável, que “nunca foi teatro de desordens”; e Mestre Mateus é descrito como um “velho caboclo, ferreiro de nomeada”, “um bom velho, de costumes pacíficos, benquisto, alegre e amigo de folgar” (p. 147). Comparece ao batuque uma grande quantidade de moças e rapazes, atraídos pelo prazer da “folgança” (p. 147) e aproximados pela condição social. Da perspectiva “realista” referida no prólogo, o episódio focaliza uma cena cotidiana, que se desenvolve num bairro simples e distante da vila, protagonizada por pessoas humildes.

Com exceção de Gonçalo e, talvez, de um ou outro personagem, como Reinaldo, os convidados que comparecem ao batuque são oriundos dos estratos inferiores da sociedade e recobrem uma vasta gama inter-racial. Mestre Mateus é descrito como um “caboclo”, podendo ser um mestiço de índio e branco, como sugere o sentido atual da palavra, ou um mestiço de negro e índio, em consonância com o uso do termo feito por Bernardo Guimarães em “A dança dos ossos”, em que o narrador afirma: “Meus companheiros eram bons e robustos caboclos, dessa raça semi-selvática e nômade, *de origem*

*dúbia entre o indígena e o africano [...]*”(GUIMARÃES, 2006, p. 203). Em *O ermitão do Muquém*, as “raparigas” que comparecem ao batuque de mestre Mateus pertencem a essa raça profundamente miscigenada e exibem “grande variedade de cores e figuras”: a “branca de longos cabelos castanhos ou louros”, a “crioula de trunfa encarapinhada”, a “linda mulata de olhos úmidos e lascivos” (p. 147). Entre todas elas, destaca-se a beleza das “roliças caboclas”, encantadoras mestiças com “cor de rola, de cabelo negro e corrido, e de olhos brilhantes como carbúnculos” (p. 148. Grifo meu). Segundo Antônio de Moraes, o carbúnculo é uma “pedra preciosa, de que fabulam, que luzia de noite às escuras como brasa acesa; é rubi grande, de muito fogo, e fundo” (1789), definição que remete às ideias de luminosidade e de calor. Como no romance oitocentista os olhos são frequentemente trabalhados como índice do caráter da personagem, a descrição permite associar as caboclas à forja do ferreiro, ligando-as inextrincavelmente à casa de mestre Mateus, com a essência da qual elas passam a se identificar. Além disso, os olhos incandescentes lhes confere um aspecto sedutor e maligno, contribuindo para demonizá-las e para aproximá-las dos súcubos ou das bruxas. As joias usadas por elas reforçam o seu aspecto mineral ou telúrico, já sugerido na brasa dos seus olhos, sendo ambos, ouro e carvão incandescente, elementos luminosos retirados da terra ou das cavernas e grutas profundas (p. 148).

66

Não é tanto a presença das caboclas de olhos de carbúnculo, mas, sim, de Gonçalo, que precipita a satanização do batuque. Ao avistar Maroca dançando, planeja cortejá-la para forçar uma briga com o amigo, por quem nutre sincera afeição, mas que deseja confrontar publicamente para poder provar sua superioridade. O interesse pela menina, que a princípio era apenas uma simulação ou a isca de um ardid, vai pouco a pouco se convertendo numa paixão que o fisga e o arrasta. Maroca, “por seu garbo e formosura era o desassossego de todos os corações, e o alvo de todos os desejos” (p.

148), contudo, o fato de ser a amada do temível e ciumento Reinaldo, impedia que os rapazes ousassem aproximar-se dela. Pertencente à família da Carmen, de Merimé, e ascendente direta de Rita Baiana, de quem é vinte e um anos mais velha, Maroca seduz a todos com sua dança sensual. Inicialmente comparada a “um diabrete” (p. 148), ela é referida por mestre Mateus como uma “feiticeirinha” (p. 151), até que, ao ser tirado por ela para uma dança, Gonçalo a conjura diretamente: “– Ah! Maroca, [...] como estás encantadora! Agora é contigo [...]; *sai do ninho, feiticeira!*” (p. 152. Grifo meu). Ao dançar com a voluptuosa morena, “fascinado pelos encantos daquela beleza perigosa” (p. 153), o rapaz sucumbe, primeiramente, ao desejo de possuí-la, e depois, ao amor. Arma-se, então, um triângulo, cujos vértices são ocupados por Gonçalo, Maroca e Reinaldo.

Na passagem do relato em que se dá a montagem do triângulo amoroso, Gonçalo é descrito de perspectiva crescentemente diabólica. Ao chegar à festa, senta-se “fazendo um barulho dos diabos” (p. 150. Grifo meu). A princípio, a expressão prosaica – “*dos diabos*” – não tem qualquer significado direto, mas, ao ecoar três vezes no diálogo que se segue, é como se ela ganhasse densidade e contaminasse a alma e os movimentos do protagonista. Ao conceber o plano de cortejar a amada de Reinaldo para confrontá-lo numa luta, afirma-se que “em [seus] olhos reluzia um prazer satânico” (p. 151); e um pouco depois, ao dançar com a menina, ele já é referido como “endiabrado rapaz” (p. 152). Próximo ao término dessa cena, completa-se a metamorfose da casa e dos eventos que ela abriga: “Se antes da chegada de Gonçalo o batuque corria animado e caloroso, agora fervia como as caldeiras de Satanás” (p. 152).

Mas é apenas no último parágrafo do capítulo, que o narrador, fiel àquele modo alusivo e discreto de contar, revela a verdadeira natureza do lugar e do batuque, quando, a propósito de Maroca, afirma: “aquela bandoleira, seduzida a seu turno pelos requiebrs do guapo mocetão, que era o alvo dos desejos de todas aquelas *filhas*

*do bordel*, nem olhava para Reinaldo” (p. 153. Grifo meu). O pobre namorado, por sua vez, retira-se enciumado num canto, “ardendo por ver o fim daquela para ele odiosa orgia” (p. 153).

Assim, o que a princípio se apresentava como uma simples festa de aniversário na respeitável casa de um mestre ferreiro é, na verdade, uma orgia num bordel. Note-se que o narrador não omite a informação, mas a alude de forma passageira, sem se alongar em comentários e explicações, adotando um estilo conciso, apto a tornar os elementos mais chocantes do episódio aceitáveis para os leitores urbanos. Além disso, o fato de a expressão “filhas do bordel” aparecer apenas no final do capítulo, em meio a outros elementos, quando a tensão já se encontra elevada, também colabora para desviar a atenção do leitor e reduzir a sua força. Ainda assim, a revelação impõe a necessidade de se reconfigurar a interpretação da abertura do episódio, em que se dá a apresentação do cenário e das personagens:

68

Todo esse rumor e vozerias partiam de uma casa térrea, porém espaçosa, propriedade de mestre Mateus, velho caboclo, ferreiro de nomeada, o qual nessa noite reunia em sua casa a mais luzida rapaziada da vila e da roça, e as mais bonitas raparigas do lugar, a fim de festejar com batuque e folgança os anos de uma de suas filhas, para o que tinha obtido licença expressa do juiz ordinário. Mestre Mateus era um bom velho, de costumes pacíficos, benquisto, alegre e amigo de folgar. Nada havia pois de recluir de um tal folguedo, sendo feito em sua casa, que nunca foi teatro de desordens. (p. 147)

A partir do momento em que se reconhece a verdadeira natureza da casa e da festa, os elementos apresentados aqui adquirem duplo sentido. Dada a grande incidência de referências mitológicas na obra de Bernardo Guimarães, o ofício de ferreiro associa Mestre Mateus à forja e a Vulcano, conferindo à sua casa uma dimensão subterrânea, que, diferentemente do que ocorre no mito clássico, vai ser paulatinamente investida de tonalidades infernais, a começar pelo “imenso calor” (p. 147) que faz ali. O adjetivo “térrea”, além de

apontar uma característica arquitetônica, pode ser lido como “de terra”, ou, segundo a expressão de Antônio de Moraes, “da natureza da terra” (SILVA, 1789), o que reforça o aspecto subterrâneo da habitação e colabora para revesti-la de tonalidades infernais. Ao passo que os rapazes que comparecem à festa são oriundos “da vila e da roça”, as “raparigas” são “do lugar”, atributo que, de acordo com a estrutura sintática da oração, pode aludir aos mesmos espaços de onde vêm seus parceiros ou apenas à “casa” de mestre Mateus, que seria, senão a sua morada, ao menos um lugar que elas frequentam assiduamente, constituindo-se como as “filhas do bordel” referidas no fim do capítulo (p. 153), uma das quais tinha o aniversário celebrado no batuque. As alusões à “licença” dada por um juiz para a realização da festa e à boa fama do lugar, “que nunca foi teatro de desordens”, tornam-se mais claras a partir da consideração de que se trata de uma casa para encontros ilícitos ou mesmo de um bordel.

O processo de satanização dos personagens e do batuque culmina com o primeiro embate entre os rivais, referido pelo narrador como uma “cena sinistra” (p. 159): “as facas [...] relampeavam ameaçadoras por cima de suas cabeças, rangiam-lhes os dentes, e nos olhos lhes fuzilava um lume torvo como as chamas do inferno” (p. 158). Assim como o carvão em brasa numa forja, o “lume torvo”, que antes acendia os olhos das “filhas” do ferreiro, agora incendeia os dois rapazes, refletindo as paixões baixas que agitam suas almas. O batuque termina com a fuga de Gonçalo e Maroca, perseguidos por Reinaldo. Ao acordar depois da “orgia da véspera”, mestre Mateus e seus companheiros são tomados pela sensação de que “despertavam de um pesadelo” (p. 163).

Enviados pelo ferreiro, alguns moços se dirigem à fazenda de Gonçalo e avistam Maroca à margem da estrada, paralisada diante de um corpo estraçalhado:

Estava ela com a cabeça como que pregada ao tronco da árvore, com ar de idiota, com os olhos muito abertos, parados e obstina-

damente fixos em um cadáver todo mutilado e ensanguentado, que estava estendido diante dela. O capim em roda estava todo amassado e ensopado em sangue; o sol abrasador ardia a pino; uma nuvem de insetos, moscas e marimbondos esvoaçavam sobre aquele lugar, e mais longe já pairavam alguns urubus atraídos pelo cheiro da sangueira, que dali se exalava como se fosse um matadouro. (p.164)

Mais adiante, os mesmos signos da violência são repetidos e reforçados:

Os cavaleiros, à vista do que observaram, concluíram que o combate tinha sido renhido, furioso e desesperado. O corpo de Reinaldo estava todo contuso, cutilado e esfaqueado; na boca e nos dentes, onde espumava um sangue negro, viam-se farrapos de pano, o que indicava que no último trance o infeliz combatera com os dentes. Tudo enfim revelava que ali se passara uma cena pavorosa, da qual os vestígios mudos, que existiam, falavam mais alto do que toda e qualquer narração. (p. 165)

70

Diferentemente do que ocorre em *O índio Afonso*, em que o narrador relata diretamente a agressão contra Turuna, aqui, a cena do combate é elidida, mas a sua violência é sugerida pelo acúmulo de “vestígios mudos”, mais eloquentes do que a narração direta. A elipse parece preencher dupla função: em primeiro lugar, proporcionar o decoro devido aos leitores e, em segundo, ao apontar o indizível, amplificar o horror da cena. A descrição do estado de Maroca, “assentada no chão e encostada ao tronco de uma árvore” (p. 164), além de constituir um dos principais indícios da brutalidade da luta, assinala o ponto final da parábola traçada por ela na primeira parte do romance. A fusão da sua cabeça com o tronco assinala o ápice da “mineralização” dessa joia, marcando seu regresso do mundo animado para o inanimado, movimento explicitado pela sua comparação com uma “estátua” (p. 165), feita logo a seguir. Simbolicamente, a feiticeira conjurada por Gonçalo volta à terra e entra num estado de latência do qual apenas um novo choque das paixões poderá arrancá-la.

Muitos anos depois, dois olhares distintos são lançados sobre o episódio. Para tia Josefa, esposa de mestre Mateus, todo o infortúnio resultava da ação de “uma mulher má”: “– Dois rapazes tão novos, tão bons [...] foram para o mato fora de horas esfaquearem-se como furiosos e matarem-se por amor de uma perdida [...]”. Já para o ferreiro, “Maroca era uma simples criança. Os tais senhores mocetões é que eram dois loucos furiosos” (p. 166). As perspectivas conflitantes mostram a impossibilidade de se extrair um sentido unívoco ou uma moral edificante dessa primeira parte da lenda. Ainda assim, mestre Mateus e tia Josefa desnudam a natureza brutal do episódio e dos seus protagonistas: “uma perdida”, “dois loucos furiosos”, um assassinato injustificável, uma carnificina. A despeito do “realismo” que, segundo o prólogo do livro, deveria caracterizar o registro dos episódios transcorridos em Vila Boa, a matéria bruta do sertão foi, no entanto, apresentada de uma forma discreta, de modo a não chocar o público ao qual se dirigia, sobretudo o público feminino, fiel consumidor de livros e folhetins. Quanto ao “realismo”, vale lembrar que, como era frequente no período, o termo não é usado por Bernardo Guimarães como nome de escola nem como referência a um período específico da história literária, mas, como oposto a “idealismo”: ao idealismo das descrições dos costumes indígenas, que, por não serem conhecidos, deviam ser imaginados e poetizados pelo romancista, opõe-se o realismo da descrição da vida sertaneja, passível de um tipo de conhecimento mais aprofundado, seja por meio da observação direta de suas formas de manifestação, seja através do estudo da obra de historiadores e da tradição popular. Apesar de o prólogo não aprofundar a caracterização do realismo, a análise do romance permite inferir que Bernardo Guimarães o compreende como a perspectiva utilizada na narração do batuque na casa de Mestre Mateus. Como vimos na análise do episódio, essa visada é trabalhada de maneira a não abalar o compromisso do narrador com o decoro devido aos leitores, e Bernardo Guimarães,

responsável por alguns dos mais ousados versos românticos que chegaram até nós, ao lançar-se como romancista mostra-se muito cioso da dimensão edificante que o gênero ainda possuía naquele momento, e adota um estilo conciso e alusivo, talhado na justa medida para que a sua musa sertaneja contasse as rudes histórias do interior de modo a que elas pudessem ser ouvidas sem pejo nos confortáveis e civilizados salões da cidade.

## REFERÊNCIAS

- ALPHONSUS, J. “Bernardo Guimarães: lírico e sertanista”. In: HOLANDA, A. B. (org.). *O romance brasileiro*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, s/d.
- ANDREWS, N. “A modern classification of Bernado Guimarães prose narrative”. In: *Luso-Brazilian Review*, v. III, n.º 2, dec. 1966
- AUERBACH, E. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- 72 CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira*. v. II. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.
- CARVALHO, F. F. de. *Lições elementares de eloquência nacional*. Lisboa: Rolland & Semiond, 1880.
- GUIMARÃES, B. “A dança dos ossos”. In: *Lendas e romances*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- \_\_\_\_\_. *O ermitão do Muquém*. Ed. crítica por Antônio José Chediak. Brasília: INL, 1972.
- \_\_\_\_\_. “O índio Afonso”. In: *Quatro romances*. São Paulo: Livraria Martins, 1944.
- GUIMARÃES, H. S. “Introdução”. In: GUIMARÃES, B. *Lendas e romances*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- HADDAD, J. A. “Bernardo Guimarães e sua obra”. In: GUIMARÃES, B. *O ermitão de Muquém. O garimpeiro*. São Paulo: Livraria Martins, s/d.
- PROENÇA, M. C. “O ermitão de Muquém”, in: *Estudos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio/INL, 1974.
- SILVA, A. M. *Dicionário da língua portuguesa. Composto pelo Pe. D. Rafael Bluteau, reformado e acrescentado por Antonio de Moraes Silva (natural do Rio de Janeiro)*. Lisboa: Oficina de Simão Thadeu Ferreira, 1789.

## O conceito de literatura hoje: heteronomias

Evando Nascimento  
(UFJF)

### Espectros literários: a escultura e a literatura em expansão

Uma pergunta tem rondado o meio literário há pelo menos uma década como um fantasma. Entendo aqui por “meio literário” o conjunto bastante complexo de seus agentes, discursos e instituições: os escritores e as escritoras (a distinção de gênero é fundamental, todavia sem essencialismo), as obras, as editoras, as agências literárias, a mídia impressa, televisiva, radiofônica e digital (algumas destas hoje se encontram hibridizadas, como o vídeo, o texto impresso e a internet, por exemplo), a universidade, a crítica especializada acadêmica ou jornalística e, por fim, mas não o menor, o público leitor em geral. A indagação muito dubitativa seria: a literatura vai finalmente acabar ou o tão anunciado fim da literatura chegou? Não tentarei responder essa questão bastante apocalíptica em sua forma e em seu conteúdo, nem mesmo procurarei desdobrá-la em sua modulação. Para tanto, seria preciso fazer, entre outras coisas, uma vasta análise de mercado que não constituiria meu propósito aqui. Em vez disso, procurarei rever, sob modo de intervenção, alguns dos conceitos e valores que perpassam o discurso crítico e literário atual, bem como outros discursos artísticos.

Começarei retomando um estudo que se tornou uma referência maior para o debate cultural da atualidade. O texto clássico de Rosalind Krauss, *Sculpture in the Expanded Field* (“A escultura no

campo ampliado”)<sup>1</sup> publicado pela primeira vez em 1979, incorre, a meu ver, no mesmo equívoco que pode estar acontecendo hoje. Ao analisar as transformações por que passou a escultura, Krauss assinala três momentos distintos. O primeiro se confunde com grande parte da cultura ocidental e remete à noção de que a escultura é um tipo de monumento, situado em determinado local (a ideia de localização é decisiva) e com função simbólica específica. Dos gregos e antigos romanos até a produção europeia do século XIX, a escultura exerce essa função monumental, que define também sua natureza de corpo inserido no espaço.

Com Rodin, em particular com a Porta do Inferno e o Balzac, ambos monumentos fracassados, pois acabaram não ocupando os espaços para os quais foram encomendados, a escultura começa a se deslocar na segunda metade do século XIX. A partir de então se dá uma integração entre o pedestal e o elemento esculpido, ambos não mais situáveis num tempo e num espaço. Com isso, a escultura se autonomiza, exercendo uma função puramente estética e não mais monumental. Toda a escultura modernista, sobretudo a partir de Brancusi, significaria essa absorção do pedestal no próprio elemento escultórico, liberando a ambos de uma localização específica; trata-se de uma função negativa, em contraponto à positividade do monumento.

Dito de outro modo, em vez de ser concebida como monumento fixo e com função definida, indicando sua dependência ou *heteronomia* em relação a fatores externos, no segundo momento a escultura perde sua fixidez ligada ao pedestal, *autonomizando-se* como obra de arte, sem função outra a não ser “estética”. Aí se teria dado a plenitude da escultura, que passou a ter uma relação complexa com a paisagem e a arquitetura, não se identificando inteiramente nem a uma, nem a outra. Isso representaria, para Krauss, o apogeu do advento da estética como esfera autônoma, separada da realidade, tal como formulado por Kant e por Hegel, a partir do século XIX.

O terceiro e último momento (lembrando-se que o texto data do mesmo ano em que Lyotard publicará sua obra de referência A condição pós-moderna, de 1979) é o início dos anos 1960, com o minimalismo americano. Essa forma outra de intervenção escultórica foi mal compreendida ou simplesmente rejeitada pela crítica de fatura modernista, pois já não correspondia ao valor de arte como autonomia, isto é, como separação da localização espacial e consequentemente temporal. A escultura não é mais nem monumento (como fora até o século XIX), nem obra de arte simplesmente (como fora até o chamado alto-modernismo, cujo apogeu se deu em meados do século XX), mas algo além de ambas as categorias ou campos nocionais. Isso corresponderia ao chamado pós-modernismo; para Krauss, este seria uma *ruptura* em relação à arte moderna, pois a escultura não estaria mais vinculada à autonomia, nem ao monumento clássico, mas exerceria uma relação paradoxal com o tempo e o espaço.

Assim, para a autora, a escultura modernista se (in)situaria num não lugar entre não arquitetura e não paisagem. Já a escultura em sentido expandido, própria à pós-modernidade, inclui paisagem e não paisagem, arquitetura e não arquitetura. Seria, portanto, uma síntese dialética dos opostos (paisagem/não paisagem; arquitetura/não arquitetura), que iria além do clássico e do moderno.

Eis como a teórica e crítica conclui seu ensaio, resumizando todos os pressupostos epistemológicos de sua reflexão, tal como procurei expô-los aqui:

Certamente esta abordagem para pensar a história da forma difere das elaboradas árvores genealógicas construídas pela crítica historicista. Pressupõe a aceitação de rupturas definitivas e a possibilidade de olhar para o processo histórico de um ponto de vista da estrutura lógica (KRAUSS, 1984, p. 137).

Com isso, Krauss esquece ou propositadamente deixa de lado as experiências radicais de Duchamp e dos dadaístas, em particular

de Kurt Schwitters. Nem, por exemplo, os ready-mades de Duchamp, nem o Merzbau de Schwitters se relacionam com o monumento ou com a escultura modernista autonomizada (ornamental). Nem monumento, nem artefato estético – outra coisa. Não estou com isso apenas contrariando a recomendação da autora e propondo uma genealogia linearmente forçada entre os experimentos da primeira metade e os da segunda metade do século XX. Desejaria somente indicar que a ruptura, categoria tão cara ao pensamento de Krauss, talvez seja menor do que se supõe.

Decerto o minimalismo não se reduz às propostas de Duchamp, Schwitters e outros antiartistas, mas o movimento originalmente americano dos anos 1960 não inaugura uma diferença radical em relação ao que veio antes, ao contrário, significa até certo ponto seu desdobramento. Desde a pintura ao ar livre dos impressionistas, a arte em geral e a pintura e a escultura em particular vinham expandindo seus limites. Rodin decerto significou um “passo adiante” em relação às telas impressionistas, bem como a Bailarina de 14 Anos, de Degas. Se, de fato, num primeiro momento, o “ar livre” significou uma separação em relação à pintura acadêmica, de ateliê, o passo adiante dado por Picasso já estava preparado naquele momento impressionista. Do mesmo modo, o passo adiante dado por Duchamp já estava preparado no cubismo de Braque e Picasso. Tal como o minimalismo significou um passo adiante ou ao lado em relação ao que veio antes. Não se trata nem de evolucionismo, nem de ruptura simples, mas de desdobramento histórico e reinterpretção em relação ao passado, muitas vezes como livre e consciente *emulação*.<sup>2</sup> Isso faria do pós-moderno, se o termo ainda servisse, um desdobramento diferencial do moderno, resultando no que também se nomeou como modernidade tardia.

O brilhante texto de Krauss sofre também do esquematismo típico da época estruturalista, inclusive com esquemas binários completamente datados. E sofre igualmente do mal que acometeu

algumas teorias do pós-moderno, ou seja, pensar os anos 1960 em diante como uma “ruptura” com a modernidade, o que significava paradoxalmente de direito e de fato uma continuidade sem diferença para com a modernidade exorcizada. Pois a modernidade nada mais fez ao longo do século XX do que romper consigo mesma, desenvolvendo o que Paz nomeou como “tradição de ruptura” (cf. PAZ, 1984). O ápice disso foram justamente as teorias equivocadas e ora defuntas do pós-moderno/modernismo.

Algo parecido ocorre no momento com o *contemporâneo*, pensado como um novo instante de ruptura, agora com relação ao pós-moderno, embora a teorização mais sofisticada a esse respeito não recaia nisso (cf. AGAMBEN, 2010). E é justamente neste momento fulcral que emerge desabridamente a teoria muitas vezes mal refletida do *campo expandido*, que por vezes não se dá ao trabalho nem de ler o texto de Krauss, nem menos ainda de refletir sobre o valor-forma de *expansão* ou de *ampliação*. Sobretudo, seria preciso pensar esses valores não mais como ligados justamente à surrada noção de ruptura. Ampliar é dar elasticidade a um corpo, não é destruir seus limites, mas pô-los em questão, fazendo-o desdobrar-se em outros sentidos, em novas direções antes inimagináveis. Sempre pensei o pós-moderno como uma *dobra* da modernidade: o momento em que a modernidade pôde dobrar-se sobre si mesma e refletir acerca de seus limites, questionando seus próprios dogmas, um dos principais sendo justamente a pulsão incoercível de ruptura.

Quando um conceito como o de campo expandido ou ampliado (*expanded field*) se espalha por diversas áreas do saber, tornando-se uma referência comum, é preciso ficar atento para a *metáfora* de base que informa o conceito. Fala-se, portanto, hoje muito em literatura expandida ou ampliada, cinema expandido, pintura expandida, fotografia expandida, desenho expandido etc. O que fica por pensar é o que se abriga sob a qualificação honorífica de “expandido”. Basta dialogar com outra linguagem para se considerar uma obra

qualquer como expandida em sentido atual? Em que reside o *valor de expansão*, no simples fato de atravessar a fronteira imaginária entre dois campos ou num questionamento radical da noção de *campo* a partir da abertura simultânea dos campos focados (artes visuais, literatura, cinema, fotografia etc.)? Em suma, quais artistas e em que circunstâncias estão de fato expandindo os limites de seu campo de atuação e não simplesmente repetindo as prescrições de um manual de transgressão, com fórmulas para lá de desgastadas?

78 Caberia, portanto, ao teórico e ao crítico investigar com acuidade o conjunto aberto de valores que possibilitam sinalizar, com efeito, o valor de *expansão* ou de *ampliação* de tal ou qual obra. Caso contrário, a noção de expansão pode se tornar um mero *facilitador* de raciocínio, incorrendo no grande risco de desconsideração das singularidades de cada obra, de cada inventor, em cada contexto especial. Isso foi o que acabou acontecendo com o ora enterrado e já referido pós-moderno, que durante duas décadas se prestou a todo tipo de especulação, com frequência opondo-se e rompendo com a modernidade, como visto. Conceitos *prêt-à-porter* são inevitáveis, sobretudo quando embalados por nomes de prestígio, como é o caso correlato de “contemporâneo”. Mas a prova de sua força de resistência ao tempo depende diretamente da capacidade de reflexão intensiva de seus agentes interpretativos, alguns supranomeados: os teóricos, os críticos, os próprios artistas, os editores, os produtores culturais, os curadores, a mídia e o público em geral. Sem esse refinamento investigativo, a *elasticidade* ou a *plasticidade* do próprio termo *expansão* acaba por minar a força daquilo que se pretende fazer acontecer: a passagem efetiva de fronteiras e não a mera manipulação de um adereço de moda (noutras palavras, a diluição do pensamento estético, em prol de uma noção literalmente pau-para-toda-obra).<sup>3</sup>

## A inespecificidade do literário: a força de inclusão

O fato é que não se pode estabelecer um conceito único de literatura e de obra literária. A especificidade literária é inespecífica, como desenvolvi em *Clarice Lispector: uma literatura pensante* (cf. NASCIMENTO, 2012). Inespecificidade quer dizer especificidade relativa. Embora possa e deva ser reconhecido por atributos e formas históricas, o literário é um campo em plena expansão, ao menos no sentido de ampliar o contato com outros campos, diluindo a consistência de suas fronteiras. O termo expandido ou ampliado, como visto, tem sido muito útil para as artes visuais: a escultura, o cinema, a fotografia e as artes plásticas em geral. Não por acaso, são áreas que lidam com a *plasticidade* das formas e que, por serem vizinhas, acabaram em muitos momentos por terem suas linguagens hibridizadas. Só para tomar um exemplo: o cinema é antes de tudo fotografia em movimento, baseando-se historicamente na ideia de fotograma. Mas os recursos digitais alteraram bastante essa vinculação fotográfica do cinema: não a eliminaram, ao contrário a enriqueceram ao infinito. Exemplo dessa potencialização máxima é o filme *O elogio do amor* (2001), em que Godard associa seu vasto conhecimento da arte cinematográfica às técnicas digitais, gerando efeitos cromáticos próximos da pintura. Com o recente *O adeus à linguagem* (2014), Godard retoma e amplia mais ainda os limites do cinema, recorrendo ao dispositivo 3D e por assim dizer perfurando a tela em direção à realidade do espectador, com inúmeras referências à contemporaneidade.

O que mais tem sido problematizado é o próprio valor de representação. A melhor arte cinematográfica e fotográfica hoje não se quer simples representação do real (embora isso ainda se faça, sobretudo em certo cinema de extração hollywoodiana). Outros filmes como “O som ao redor”, de Kleber Mendonça Filho” (2012), “Oslo, 31 de agosto”, de Joachim Trier (2011) e “Campo de jogo”, de

Eryk Rocha (2015) tentam, cada um a seu modo, levar às últimas consequências a experimentação linguística do cinema, mas em direções distintas das gerações anteriores, sem contudo romper com a vanguarda cinematográfica. Igualmente, as *fotoformas* de Geraldo de Barros, objeto de excelente exposição no início deste ano no Instituto Moreira Salles, já sinalizavam uma transformação da estética representacional da fotografia, com experimentos realizados sobre os próprios negativos.

Num ensaio publicado em 2010, eu defendia um *valor inclusivo* do literário (cf. NASCIMENTO, 2009). Naquele momento, me interessavam não só a relação da literatura com outras artes, tema de outro livro de ensaio que publiquei em 2002, *Ângulos*, mas também a relação da literatura consigo própria. A questão se encontra nesse “consigo própria”, já que a literatura não tem nenhum valor que lhe seja exclusivo, pois é o resultado da convergência de múltiplos fatores, tanto do lado da estética como produção, quanto da estética como recepção. Antes de continuar, ressaltaria que não me alinho neste ponto sem restrições à *estética da recepção* de origem alemã, mas, antes, refiro uma série de reflexões que tenho desenvolvido com e além de Hélio Oiticica e Lygia Clark para pensar o lugar do leitor não como consumidor passivo das obras, mas como participante, verdadeiro operador da leitura.<sup>4</sup> *The Art of Participation* é o título de um catálogo de uma exposição em San Francisco, que inclui nomes como os brasileiros Lygia Clark e Hélio Oiticica, bem como Dan Graham, John Cage, Joseph Beuys, Marina Abramovic, entre outros (FRIELING, 2008). Todavia, há, sim, uma referência subliminar, tanto de endosso quanto de crítica em relação à estética da recepção alemã, a ser explicitada num outro momento.

Retomando a questão do próprio e do impróprio no âmbito aberto do literário: nas últimas décadas, temos assistido a todo um questionamento acerca do cânone literário, ou seja, a crítica da ênfase excessiva a um número restrito de escritores, em detrimento de

um conjunto maior de autores, autoras e obras. Notadamente, e com muita razão, os representantes dos *cultural studies* têm enfatizado a necessidade de abordar textos e temáticas não canônicos, tais como: literatura escrita por mulheres, literatura ligada a determinados grupos étnicos, como os afrodescendentes, os hispano-descendentes nos Estados Unidos, os descendentes árabes e turcos na Europa, e até mesmo uma literatura ligada a sexualidades não oficiais, de extração LGBT, além da literatura da dita periferia etc. A tentativa de desqualificação desse tipo de abordagem me parece inócua e revela por parte do crítico o temor de perder terreno e espaço de legitimação institucional. Creio que os “estudos culturais” (se eles existem enquanto tais, ou seja, enquanto um campo fechado e solidamente definido, coisa bastante duvidosa) trouxeram uma discussão relevante para os estudos literários, quanto mais não seja por chamarem a atenção para toda uma produção antes ignorada pela tradição crítica. A politização da literatura e da arte é salutar, desde que o político não se sobreponha ao estético; e, sobretudo, desde que a recepção do literário e do artístico não seja subsumida simplesmente pelo ideológico.

É nesse sentido que defendo uma ideia de inclusão: nada em literatura pode ser excluído de antemão, por nenhum critério previamente estabelecido. E de algum modo, já não se pode dizer hoje que o tipo de abordagem que lida, por exemplo, com a literatura da periferia seja ainda marginal, pois tanto na esfera da cultura em geral, quanto no âmbito universitário, os escritores e produtores de arte antes marginalizada têm tido cada vez mais vez e voz. Somente para dar um exemplo em uma área adjacente, que também lida a seu modo com poesia: hoje, em termos de cultura pop, o rap e o hip-hop são absolutamente hegemônicos, e isso não só nos países ocidentais. Já vi na televisão a cabo hip-hop feito em países do Oriente Médio e da África, bem como em diversos países asiáticos. Praticantes de uma arte oriunda da periferia pobre na sociedade americana, com

uma mensagem altamente politizada em seus primórdios na década de 1980, alguns cantores e compositores de rap e hip-hop estão hoje milionários, literalmente esbanjando dinheiro, como gostam de mostrar em vídeos-clipes. No Brasil, o funk carioca, que antes era completamente restrito às favelas do Rio, agora é tocado nas rádios de todo o país. Já temos até representantes da linhagem milionária do hip-hop, o chamado funk ostentação de São Paulo. Do mesmo modo, a maior parte dos eventos literários ligados à periferia no Rio e em São Paulo tem sido amplamente divulgada na mídia, tal como a Cooperifa em São Paulo e a Festa Literária das Periferias (FLUPP) no Rio. Alguns escritores como Ferréz (Reginaldo Ferreira da Silva) e Sérgio Vaz não podem em hipótese alguma serem mais considerados como ilustres anônimos; ambos já têm verbete na Wikipédia. Não se pode dizer tampouco que a Universidade os ignora, pois há diversos especialistas desenvolvendo projetos de qualidade sobre o assunto.<sup>5</sup> Apenas para dar um exemplo no que diz respeito à importante questão feminina, há pelo menos três décadas ocorre o relevante congresso Mulher e Literatura, que está este ano em seu VII seminário internacional e em seu XVI seminário nacional.

82

Não se trata, pois, de disputar um espaço hegemônico que pertenceria a esse ou àquele grupo de críticos. Importa, a meu ver, mapear essa multiplicidade de espaços de invenção e de intervenções inventivas e críticas para se chegar a uma noção (e não a um conceito fechado) cada vez mais ampla de literatura. Trata-se de universo com efeito em franca expansão. Esse valor de literatura inclusiva (como sístole), afim do conceito expandido (como diástole) de literatura, não exclui evidentemente conflitos. Não existe área cultural isenta de conflitos, simplesmente porque os agentes culturais jamais pensam da mesma forma, e a discordância, quando bem conduzida, ajuda a expandir o campo e não a asfixiá-lo. É exatamente a fim de evitar a asfixia dos campos literários (são muitos, sem delimitação cerrada), para que não se tornem meros campos de batalha, que se deve rejei-

tar a polarização simplificadora entre, de um lado, os culturalistas arraigados e, de outro, os defensores da “alta literatura” e da “alta cultura”. O tempo dessa polaridade já se esgotou por assim dizer há muito tempo. No Brasil, sua arena principal foi o VI Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada (Abralic) de 1998, na Universidade Federal de Santa Catarina; mas essa polêmica já tinha eclodido no congresso anterior da mesma associação, em 1996, na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Creio que cada um de nós, em sua área de especialização e com a abertura de pensamento que o próprio literário permite, está apto a desenvolver estudos cada vez mais refinados. Estudos estes que articulam a cada momento a literatura com o que ela supostamente não é: as outras artes, os grupos sociais, a realidade cotidiana, a filosofia, a antropologia, a história, a geografia, as ciências sociais, a matemática, a física, a biologia, e tudo o mais.

É nesse sentido que, dando-se uma olhada nos simpósios propostos este ano na Abralic, encontra-se todo tipo de temática. Nomearei algumas delas a fim de chamar a atenção para a biodiversidade do fenômeno dito literário e assim expor a inocuidade da polarização: “Sistema literário e representações da sociedade brasileira: desdobramentos contemporâneos”, “A Literatura entre discursos: polêmicas e decisões de sentido”, “Literatura e marginalidade”, “Literatura, Homoerotismo e expressões homoculturais”, “Afrolatinidades, construções identitárias e diásporas do atlântico”, “Literatura portuguesa do século XIX: Novos diálogos possíveis”, “Literatura na escola: entre o canônico e o não canônico”, “Antropologia, tradução e criação literária”, e assim por diante, num total de cinquenta e dois simpósios. A impressão que se tem é de que não se trata do mesmo objeto a que se referiria o discurso teórico-crítico.

Os estudos comparados de literatura sinalizam, portanto, o estado geral de forte *heteronomia* do literário, como, aliás, sempre o foi, desde as origens no século XVIII e mesmo muito antes. Desde

sempre a literatura se viu outrada, para recorrer a um verbo intensivo de Fernando Pessoa, pelo que não era ela. Inclusão e expansão, em movimentos de sístole e diástole, performam, assim, o ritmo binário dos estudos literários hoje, impedindo que a literatura (se ela ainda existe) se feche sobre si mesma a partir de valores estéticos ultrapassados. Mas a metáfora da sístole e da diástole em relação ao sistema em aberto da literatura deve ir além da referência cardíaca, visto que, após cada diástole, o campo irrigado se torna maior, sem retorno possível à extensão anterior. Não estou aqui defendendo a postura demagógica de que “tudo é válido”. Ênfase: os conflitos entre as formas de abordagem do literário existem e continuarão existindo, porque é desse modo que a cultura se elabora. E a *obra literária* faz parte dessa elaboração geral, operando e desoperando valores em diversas frentes e perspectivas.<sup>6</sup> Indispensável, no entanto, é evitar a polarização entre estudos culturais e interpretação cultural da literatura, antes de mais nada exatamente porque qualquer abordagem válida hoje nesse âmbito dialoga, de um modo ou de outro, com a cultura; diferem apenas as formas de leitura as estratégias discursivas, os parâmetros de avaliação. Pois a *avaliação* não está excluída, ela somente não se faz mais por critérios judicativos. Todo crítico, todo pesquisador é um *avaliador* (no sentido nietzschiano do termo), ou seja, é um leitor e intérprete da cultura, com vistas a observar e avaliar os valores em curso, nos melhores casos transvalorando-os. E a avaliação começa nas escolhas que faz, no corpus que recorta para analisar e interpretar.

Costumo dizer que o que define o gigantesco espaço cultural é a *topografia*. Uma cultura sem relevos é anódina, desprovida de interesse. Só que a topografia que tenho em vista não estabelece a priori os lugares de alto e baixo; muitas vezes, para o verdadeiro avaliador, o baixo pode ser o alto, e vice-versa. Sem essa possível reversão dos lugares não há cultura, mas estrutura rígida ou, no outro extremo, amálgama, amorfia. A cultura, espaço onde atua o literário

por excelência, é um lugar de tensões, de avanços, recuos, retardos e antecipações. A atitude mais inócua neste princípio do século seria se autodeclarar a vanguarda de qualquer coisa. Esse é um termo herdado da primeira e da segunda modernidade, respectivamente nos séculos XVIII/XIX e XX; Baudelaire teria sido o primeiro a aplicá-lo ao campo das artes, retirando-o metaforicamente do âmbito militar: como se sabe a *avantgarde* é a parte do grupamento militar que se destaca, indo na dianteira para abrir caminho. Já podemos inventar palavras novas, para atitudes de outro século, de outro milênio.

A denúncia de exclusão, por parte dos que ainda se sentem marginalizados, esconde muitas vezes o desejo de hegemonia; e a denúncia oposta de sedição, por parte dos que defendem o bastião da tradição, esconde um desejo bastante conservador de que nada mude. Entre esses extremos, há toda uma fauna de pesquisadores, na qual me incluo, bastante afainada, sem tempo para perder com discussões ultrapassadas. Interessa-me o olhar para o por-vir, aquilo que está vindo, que resta a ver e, sobretudo, a fazer. Razão pela qual vale a pena estabelecer uma distinção no que diz respeito aos usos da cultura. Trata-se da diferença entre *culturalismo e abordagem cultural*. O primeiro tende a negar qualquer viés estético à produção literária e artística. O estético é visto com desconfiança na medida em que, para os culturalistas radicais, ele sempre serviu à formação dos cânones e à exclusão do que não merecia ser considerado canônico. Já os que praticam uma abordagem cultural efetiva, sem idealizações e sem tampouco fazer a defesa de um cânone engessado, não abrem mão do estético, mas ampliam enormemente a conceituação estética, indo muito além das formulações kantianas ou hegelianas. Hoje, o estético tende a ser pensado como um amplo espectro sensorial, envolvendo igualmente fatores políticos e éticos, numa reinterpretação inaugural da *aísthesis* grega.<sup>7</sup> Agora contam os modos de sensibilização ético-estético-política por meio de linguagens relativamente específicas: por exemplo, literatura e/

ou cinema, como formas de ressensibilização. Noutras palavras, importa a *estética* como *recepção* em sentido forte e não o mero esteticismo beletrista.

Nessa perspectiva, gostaria de retomar uma categoria com que venho trabalhando há alguns anos. Trata-se de uma *literatura pensante*. Em princípio, forjada para dar conta de textos que desenvolvem de algum modo um ensaísmo via ficção ou poesia, via ficção poética (Pessoa, Goethe, Clarice, Borges, Coetzee, Sebald, Vila-Matas), essa categoria não deve ser lida como um rótulo classificatório. Em princípio e por princípio, qualquer literatura pode ser pensante. Em contrapartida, nenhum texto é em *si* pensante. Porque só existe pensamento via literatura na relação tensa e decisiva entre autor, texto e leitor. Esse é o tripé essencial sem o qual não existe nem mesmo literatura simplesmente. Sem a intervenção efetiva e participativa do leitor, nada de pensamento, nada de literatura pensante. Pois o pensamento, como o imaginário, não é nem exatamente uma função, nem uma substância, nem uma decisão puramente consciente. *Pensamento é o acontecimento que se dá na interação entre a alteridade alocada no texto, a partir das intenções do autor (primeiras, segundas e terceiras), e a alteridade que todo leitor configura. O verdadeiro acontecimento é o da leitura – quando fechamos o livro e começamos a reescrevê-lo, seja mentalmente, seja concretamente transcrevendo-o para um outro espaço.* É claro que alguns textos trazem dispositivos mais aguçados para o pensamento. Um certo veio ensaístico da literatura ocidental, por exemplo, se presta ao diálogo complexo e prolífico com a filosofia e as artes. Nesses textos, como no *Ulisses*, de Joyce, ou em *A maçã no escuro*, de Clarice, o pensamento é forma e tema, a escrita se faz por meio de uma forma que todo o tempo interroga temática e plasticamente seus limites. Como se a literatura verdadeiramente pensante vivesse de indagar onde ela começa e acaba, quer dizer, justamente ali onde se inicia o trabalho de outro ator, potencial

autor, o leitor, verdadeiro proprietário dos textos ainda chamados de literários. Sem a reinvenção praticada por esse outro nomeado leitor/leitora, nada de pensamento e, portanto, nada de escrita dita literária pensante.

Uma literatura pensante se define e se indefine nas paragens das fronteiras entre os humanos e seus outros. Humanos, no plural, porque a própria humanidade é múltipla e se encontra em plena transmutação. O que se chama (com ou sem equívocos) de “não humano”, “inumano”, “pós-humano”, “além-do-humano” não significa a superação da humanidade, mas a ampliação de seu conceito histórico. Saímos há tempos da estrita noção oitocentista do Homem como centro do universo (o chamado humanismo racionalista) para a noção de uma humanidade complexa, feita de diversos estratos que chamamos de cultura, a qual não se opõe de modo simplista à natureza. Tais estratos são informados por valores, os quais determinam as relações dos indivíduos entre si, bem como com as outras espécies e o que se nomeia ambiente, o qual eu renomearia como o entorno. Devo, no entanto, chamar a atenção para que o entorno do humano nunca está exclusivamente fora das mulheres e dos homens que logo somos, mas os atravessa e os informa desde dentro. Diria até que é na relação entre o dentro e o fora que o entorno se entorna, despejando atitudes, gestos, projetos, sonhos, realizações – inúmeros *pró-jetos*, aquilo que se lança adiante, com a esperança de vingar. Não só a relação com os animais, mas com as plantas, tanto quanto com o chamado reino mineral e mais além, será determinante para que o humano conviva melhor com seu entorno. A aposta na sobrevivência e na supervivência (o *Überleben* de Benjamin) do humano implica esse crédito dado a um novo olhar para o não humano, que no entanto habita o coração do humano, o nosso. Porque não somos propriedade nem proprietários irrevogáveis de quem ou de qualquer coisa que seja é que precisamos nos reinventar como humanidade.

E é isso que as literaturas de tais autores, antigos, modernos

e contemporâneos, com as mais diferentes estratégias, nos ajudam a pensar. Pensar o outro, a outra que logo somos. Desde sempre e já. O pensamento não se adia, pois se faz inopinadamente pelo encontro sempre inédito e inesperado com as alteridades que também somos – embora insistamos em não ser. Toda nossa dificuldade consiste em não quereremos tornamo-nos outros, além de nós mesmos. Ou seja, resistimos na identidade, na casa, no afeto habitual, ignorando outras formas de afecção e de encontro.

### **As “literaturas pós-autônomas”**

88

O instigante texto de Josefina Ludmer, “Literaturas postautônomas”,<sup>8</sup> coloca igualmente algumas questões cruciais para a literatura hoje, incorrendo todavia no mesmo tipo de problema do texto de Krauss em relação às artes plásticas e à escultura em particular. Segundo Ludmer, haveria atualmente um tipo de literatura que ela nomeia como pós-autônoma e que se distinguiria nitidamente da literatura autônoma moderna e modernista. Tomando como referência a suposta autonomia do estético como formulada a partir de Kant, para a teórica e crítica argentina haveria, em particular na América dita Latina (designação por si só altamente problemática) um tipo de literatura que rompe com a separação moderna e modernista entre ficção e realidade. Ou seja, a pós-autonomia do literário significaria que já não há fronteiras entre realidade cotidiana e literatura, pois o conceito tradicional de ficção como distinto da realidade não se sustenta mais. Assim, Ludmer nomeia sumariamente algumas obras e autores “latino-americanos”,<sup>9</sup> todos vinculados ao “boom”, que trabalhariam com a chamada realidade histórica (e portanto não a cotidiana, imediata em relação aos escritores), mas com a mediação do mito e da fábula. O valor do literário dependeria, portanto, dessa separação fundamental das esferas culturais, fazendo com que a literatura detivesse uma função crítica e emancipadora em relação ao real-social. Os autores citados por Ludmer são todos “latino-

americanos” (na verdade, hispano- americanos). Hoje a literatura não se confinaria mais a um espaço demarcado, a partir do qual se daria sua conexão com as outras esferas, igualmente autônomas: a economia, a política, as artes etc., mas se confundiria com a realidade cotidiana, informando o que a autora chama de “realidadficción”. Uma longa citação para evidenciar os problemas suscitados pela reflexão ludmeriana:

La idea y la experiencia de una realidad cotidiana que absorbe todos los realismos del pasado cambia la noción de ficción de los clásicos latinoamericanos de los siglos XIX y XX. En ellos, la realidad era ‘la realidad histórica’, y la ficción se definía por una relación específica entre “la historia” y “la literatura”. Cada una tenía su esfera bien delimitada, que es lo que no ocurre hoy. La narración clásica canónica, o del boom (*Cien años de soledad*, por ejemplo) trazaba fronteras nítidas entre lo histórico como “real” y lo “literario” como fábula, símbolo, mito, alegoría o pura subjetividad, y producía una tensión entre los dos: la ficción consistía en esa tensión. La ‘ficción’ era la realidad histórica (política y social) pasada (o formateada) por un mito, una fábula, un árbol genealógico, un símbolo, una subjetividad o una densidad verbal. O, simplemente, trazaba una frontera entre pura subjetividad y pura realidad histórica (como *Cien años de soledad* [1967], en *Yo el Supremo*, de Augusto Roa Bastos [1974] o en *Historia de Mayta* de Mario Vargas Llosa [1984], *El mandato* de José Pablo Feinmann [2000], y en las novelas históricas de Andrés Rivera, como *La revolución es un sueño eterno* [1995]) (LUDMER, 2007).

89

Vários problemas se colocam nessa teorização sumária de Ludmer. O primeiro deles é que, a despeito do desejo de perda da identidade e autonomia, a literatura continua sendo nomeada assim, como “literatura”, apesar de tudo. E não apenas isso: ela ganha um novo título honorífico e até mesmo um novo território – o espaço sem fronteiras das literaturas pós-autônomas, que, apesar

de toda a reformulação, continua detendo um espaço e um tempo próprio, quer dizer, um território. Nessa mesma chave, em termos de transformação histórica, Ludmer propõe a mais tradicional das demarcações: embora fale de uma ausência de limites entre o dentro e o fora da literatura, entre o literário e o não literário, a autora não se furta a marcar e a demarcar nitidamente uma fronteira entre um antes e um depois ou um agora. Antes, havia a tradição clássica e modernista “latino- americana”, e agora, haveria a “nova” tradição pós-autônoma, que borra limites, fronteiras, demarcações etc.

Novamente neste último caso, avulta o caráter sumário dos exemplos, sem nenhum aprofundamento dos traços que constituiriam a “identidade” (ou a ausência de) dos novíssimos textos literários pós-autônomos – tampouco sem nenhuma análise que faça emergir o que importa: a singularidade de cada um e não apenas a generalidade teórico-crítica. Eis o ponto de partida da autora:

90

Estoy buscando territorios del presente y pienso en un tipo de escrituras actuales de la realidad cotidiana que se sitúan en islas urbanas [en zonas sociales] de la ciudad de Buenos Aires: por ejemplo, el bajo Flores de los inmigrantes bolivianos [peruanos y coreanos] de *Bolivia construcciones* de Bruno Morales [seudónimo de Sergio Di Nucci, Buenos Aires, Sudamericana, 2007], y también el de La villa de César Aira [Buenos Aires, Emecé, 2001], el *Montserrat* de Daniel Link [BsAs, Mansalva, 2006], el Boedo de Fabián Casas en *Ocio* [Buenos Aires : Santiago Arcos, 2006], el zoológico de María Sonia Cristoff en *Desubicados* [Sudamericana, 2006], y en su compilación *Idea crónica* [Beatriz Viterbo, 2006]. Pienso también en las puestas del proyecto Biodrama de Vivi Tellas, y en cierto arte. Así como muchas veces se identifica “la gente” en los medios [Rosita de Boedo, Martín de Palermo], en estos textos los sujetos se definen por su pertenencia a ciertos territorios.

Estoy pensando en la reflexión de Florencia Garramuño [“Hacia una estética heterónoma. Poesía y experiencia en Ana Cristina

Cesar y Néstor Perlongher” a aparecer en el Journal of Latin American Cultural Studies].

Y también pienso en la reflexión de Tamara Kamenszain [*La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*. BsAs. Norma, 2007] sobre cierta poesía argentina actual: el testimonio es “la prueba del presente”, no “un registro realista de lo que pasó” (LUDMER, 2007).

Em todos os sentidos, a teorização de Ludmer repete a lógica territorializante da identidade (citação literal: “Estoy buscando territorios del presente”), dentro de uma tradição bastante ocidental que precede em séculos, mesmo até em milênios, a formulação kantiana: trata-se da necessidade logocêntrica de identificar, marcar, classificar e rebaixar produções discursivas que não se alinham aos valores do teórico, do pensador ou do filósofo – será preciso apontar aqui alguns dos gestos tipicamente socráticos?...

E no que diz respeito à questão do valor, esse me parece o ponto mais grave da formulação ludmeriana: ela diz que o “valor literário” (as aspas continuam sendo minhas) não tem mais nenhuma importância, pois pouco importa se a literatura é boa ou ruim. Colocado desse modo, para mim tampouco o valor literário não tem nenhum interesse. O fato é que Ludmer está identificado o valor literário ao beletrismo, à literatura vista como ornato ou no máximo rigor formal estetizante e ficcionalização mítica do real. Ou seja, ela está resumindo uma história extremamente complexa e cheia de nuances, que começa pelo menos no século XVIII (mas suas origens se situam bem antes) com o advento do termo “literatura” justamente para deslocar as “Belas-Letras” como designação primacial.<sup>10</sup> Como disse anteriormente, a literatura, salvo nos casos mais radicais de beletrismo e de radicalização formal esteticista (e mesmo assim, a serem analisados com cuidado), *a literatura nunca foi inteiramente autônoma, pois sempre dependeu de outras linguagens para existir, sendo vinculada à religião, à política, às artes, à economia, à geografia, à história etc.* O que ocorre a partir

da segunda metade do século XVIII é uma autonomização relativa do literário em relação a outros discursos e linguagens. Pegue-se qualquer romance novecentista e lá se encontrarão elementos da cultura em torno sem os quais nenhuma produção discursiva nomeada como literatura poderia sequer ser articulada: música, jornalismo, pintura, religião, filosofia, sociedade. A literatura, se tal coisa existe, jamais foi puramente autônoma, mas fundamentalmente *heterônoma*. Daí a multiplicidade de seus gêneros, cuja catalogação jamais poderá exaustiva: poema, romance, drama, tragédia, crônica, diário, ensaio, autobiografia, reportagem, memórias, novela, conto, autobiografia etc. Porque o ser ou estar-literatura é puro devir, não há nem nunca houve ontologia do literário, pois este sempre precisou dos contextos, dos sujeitos e objetos, da realidade cotidiana, em suma, da (auto)biografia de seus escritores e leitores para existir. O ser e o estar da “literatura” (termo sem identidade fixa, em plena transformação) sempre foram heterônomos, outros, diferentes, o que se transformou ao longo do tempo e de um a outro espaço foi o modo de se relacionar com a realidade em torno. Nem mesmo a maior parte das vanguardas modernistas, sobretudo o dadaísmo, se confinou numa esfera própria, sem diálogo e sem tramitação contínua com o entorno. O surrealismo, por exemplo, foi decerto o primeiro movimento a estabelecer uma interlocução com a psicanálise recém-nascida; era o inconsciente adentrado o recinto da invenção artística.

92

Numa coisa Ludmer tem plenamente razão: o advento das novas tecnologias e a transformação do espaço geopolítico, com o processo de *planetarização* (termo que prefiro ao de globalização, por ser este mais vinculado ao neoliberalismo econômico) da cultura, potencializou infinitamente os modos de ficcionalização do real e da tradição literária e artística. Mais do que nunca, não há um único parâmetro que possa definir o que é e o que não é literatura. Mas isso não alijou em hipótese alguma a questão do valor. Não se trata

mais evidentemente de se considerar o *valor literário* como uma essência beletrista ou, no outro extremo, como uma substância realista e factual. O valor da literatura é integralmente cultural. Sem recair no culturalismo rasteiro, que, como visto, em grande parte se reduz a conflitos meramente ideológicos, o valor de qualquer texto literário se mede pela capacidade de colocar questões para a cultura ou para as culturas em que se insere, escavando um espaço e um tempo que não mais se reduzem ao ponto de partida.<sup>11</sup> Um espaço essencialmente democrático como abertura para o porvir. O termo *valor* aqui, insisto, tem sentido nietzschiano e se afirma como força no campo aberto do debate cultural. De fato, concordo com Ludmer: ser boa ou má literatura já não importa, mas o que não se perdeu de todo é a noção plural e intensiva das literaturas como capazes de colocar e deslocar elementos tempóreo-espaciais, abrindo para perspectivas outras, menos coercitivas. Esse valor literário não tem uma única identidade e precede até mesmo o momento em que no Ocidente se nomeou essa estranha instituição – afinal não somos nominalistas (nem realistas) apenas, e não é preciso aguardar o advento de um nome para apontarmos formas e valores que antecedem e mesmo antecipam a modernidade. Nesse sentido, defendo *uma especificidade relativa do literário*, especificidade esta inespecífica, pois não repousa numa essência, nem tem uma função precisa. Mas sua força se mede na capacidade de pensar e de fazer pensar. O que chamo de literatura pensante, que não se confunde com “literatura filosófica”, seria, como visto, uma ferramenta de reflexão que só ganha alguma existência (relativa) sempre no ato de ler. Pois não há literatura sem a prova de fogo da leitura, e pensante é o texto que faz seu leitor pensar e redimensionar o conjunto dos valores em aberto no espaço-tempo em que vive. Se bom ou ruim já não é critério, pode-se todavia ainda reivindicar o literário como valor *cultural de pensamento*; e isso é passível de ocorrer com uma literatura de fatura mais tradicional, vinculada a formas da tradição romântica,

realista, simbolista, impressionista ou outra, tanto quanto com textos mais afins de experimentos vanguardistas. Em si, nenhum texto é pensante, tudo se dá na relação mutante entre texto e leitor, na capacidade de este último repotencializar as formas e os valores que o autor alocou na obra, levando nos melhores casos à invenção de um novo texto, por força de emulação estética. Não por acaso, um dos grandes pensadores das relações entre discurso filosófico literário e discurso literário, Jacques Derrida, vinculou a força da literatura à possibilidade de *dizer tudo*. E dizer tudo no sentido de explorar ao máximo qualquer assunto, o que só a literatura associada à noção de democracia moderna e contemporânea de democracia possibilita (cf. DERRIDA, 2014, p. 49-56).

O capítulo seguinte de minha reflexão será um ensaio, ainda por vir, em que nomearei e analisarei alguns dos autores que, ontem e hoje, me fazem pensar, quer dizer, me levam a produzir ensaios e outras ficções – em ato, como efeito retardado ou imediato da leitura. Alinhá-los sumariamente num final de ensaio seria investir da mesma irresponsabilidade reflexiva de Ludmer.<sup>12</sup> Ressalto, todavia, que decerto seu texto, bem como o de Krauss, tem muitas qualidades, de outro modo não me faria pensar...

Noutro ensaio mais recente, publicado em 2010 e intitulado “Literaturas postautónomas: otro estado de la escritura”,<sup>13</sup> Ludmer procura esclarecer e relativizar algumas das teses do ensaio anterior. A despeito de algumas reformulações, que nuançam e sutilizam enunciados genéricos e voláteis acerca da literatura pós-autônoma, algumas fragilidades de raciocínio contudo permanecem. A principal delas é a indefinição acerca do “ativismo cultural”, enfaticamente defendido, mas que em momento algum é minimamente conceituado. Não se sabe exatamente se ativismo cultural seria interferir no tecido da cultura a fim de refletir e quem sabe ajudar a alterá-lo ou, na via contrária, uma plena adesão ao que se passa na atualidade ou no que Derrida chamou de *artefatualidade*, a atualidade reduzida

a um artefato (cf. DERRIDA; STIEGLER, 1996).

Bem interpretado, o novo ensaio de Ludmer, tanto quanto o anterior, parece incidir mais na categoria do que Umberto Eco outrora chamou de “integrados”.<sup>14</sup> Toda a argumentação involuntariamente “crítica” (involuntariamente porque a autoria rejeita qualquer postura “crítica”) acerca da autonomia literária se faz no sentido de aderir ao que a autora imagina ser o presente. Embora também destaque que o passado está no presente, como já o havia feito no ensaio anterior, o pós- nesse caso, em vez de problematizador, parece simplesmente significar uma superação do que veio antes, a plena autonomia do literário, cujo auge teria ocorrido na década entre as décadas de 1960 e 80, com o boom latino-americano, fincado em raízes editoriais nacionais.

Parece-me que Ludmer, entre outros fatores, adere com muita ligeireza ao fato de que grande parte da literatura tenha sido atualmente engolida pelos grandes grupos editoriais, em detrimento das editoras nacionais e regionais. Há certo enlevo por essa transformação do literário em uma mercadoria como qualquer outra, constituindo um dos fortes signos do capitalismo tardio:

[...] Y en ese sentido se podría decir que el premio Nobel de este año es anacrónico [un premio al pasado] porque tocó a un escritor del siglo XX latinoamericano con esas características, pero que ahora publica su literatura en el conglomerado más grande de la lengua, Alfaguara. Esa inserción del pasado en el presente, ese pasaje de las editoriales nacionales [e independientes] a enormes compañías de comunicaciones, es uno de los pasajes de la autonomía a la postautonomía. Porque las editoriales nacionales en que se publicaron los clásicos entre los años 40 y 70, y que exportaban literatura, fueron absorbidas en los años 90 por los conglomerados –radios, diarios, televisión–, y la última noticia en esta dirección es que María Kodama

firmó con Random House Mondadori por la obra completa de Borges por algo así como dos millones de euros. La diferencia del

Borges de Emecé argentina y el de Random House Mondadori es lo que imagino como diferencia entre la era de la autonomía y la de la postautonomía (LUDMER, Josefina, 2010).

A questão levantada não é nem de longe irrelevante; o problema se encontra na associação inconsequente entre canibalismo editorial e pós-autonomia. Isso já estava implícito numa das teses anteriores da ensaísta, que procurava identificar sem maiores questionamentos economia e ficção, como se a simples suspensão dos limites resolvesse toda os conflitos que a realidade econômica por si só traz: conflitos de classes e, dentro das classes, conflitos de grupos e setores, de tendências, de indivíduos etc.

Outro signo da mudança seria o império da imagem sobre a linguagem verbal, implicando uma perda de poder do literário. Aqui, mais uma vez, Ludmer apenas troca um poder pelo outro: se antes supostamente (pois desconfio que se trata de mera suposição) o “poder literário” se sustentava no caso latino-americano pela separação cabal entre mito e realidade, entre ficção e história, agora com o apagamento dessas fronteiras, vigora o espetáculo. O autor “morre” (leitura mais do que equivocada dos ensaios de Barthes e Foucault, principalmente o do primeiro) em nome de um espetáculo que o sustenta apenas como palestrante e participante de festivais literários. O “valor literário” em sentido tradicional ficaria apenas com os pequenos grupos editoriais. Ao abolir a importância da função “crítica”, e isso desde o primeiro ensaio, Ludmer recai num discurso acrítico, de inteira adesão ao mercado, sem refletir propriamente as tensões entre mercado e pensamento cultural efetivo. Descamba-se num integrismo culturalista, para não dizer economicista, que se mostra paradoxalmente mais apocalíptico do que a mais poderosa das profecias. No fundo, os textos de Ludmer parecem bradar que a literatura acabou, chegou ao fim, e que agora só resta aos “ativistas culturais” recolher os despojos da finada, em nome do admirável mundo novo da imagem e do espetáculo sem fim.

Não advogo de forma alguma o retorno da crítica em sentido tradicional, quer dizer, o crítico em seu papel iluminado, que define valores e impõe julgamentos racionalistas e sumários sobre a boa ou a má literatura. Mas defendo, sim, um ativismo cultural efetivo, em que a crítica redimensionada seja também um dos instrumentos dos indivíduos ativistas, mas em que o mais importante seja mesmo diagnosticar nós e transformações do tecido cultural, sem pré-julgamentos de adesão ou de recusa. Nem integração, nem apocalipse now, mas a defesa de valores inventivos, que detectem na cultura aquilo que pode ajudar a transvalorar o humano na relação com o mundo em torno, para quem sabe reindagar o próprio conceito vigente de mundo e de globo, muito além do neoliberalismo cultural. Apostar exclusivamente nas tecnologias da imagem e propugnar uma literatura de transparência do sentido é reduzir a heteronomia e a pluralidade do literário a um de seus aspectos, qual seja, o diálogo com a cultura visual hegemônica e com a antiga cultura de massa. Pior: é aceitar as regras do capitalismo tardio como uma espécie de redenção do escritor e do homem moderno dito “latino-americano”.

97

Sem dúvida, cada leitura busca sua própria legitimação, formando novos leitores. Por isso não há erro em si, cabendo às gerações futuras supostamente corrigir o que consideram os equívocos ou insuficiências das anteriores. Os estudos literários não estão isentos desse axioma de base em qualquer articulação discursiva e por isso mesmo cada grupo ou linha de pesquisa procura defender e difundir sua própria legitimidade, no âmbito da universidade ou fora dela.

É verdade que o conceito ou os conceitos de literatura há muito dependem da escola. Hoje em particular, com certo refluxo das disciplinas que vinculam literatura no ensino básico e no ensino médio, os cursos de Letras, de um modo ou de outro, configuram o espaço de sobrevivência e legitimação institucional do literário. Aí se incluem os estudiosos que pregam o fim da literatura, por boas e más razões. Falar da morte da literatura, aliás, é um tema típica-

mente acadêmico, por mais paradoxal que seja, podendo finalmente implicar a supressão do cargo daquele que professa e profetiza o (próprio) fim.

“Literariedade” e “função poética” foram quimeras inventadas respectivamente pelas teorias literárias dos formalistas russos e de Roman Jakobson, ambos baseados numa visão excessiva mas não exclusivamente imanentista dos textos literários. Ao longo da modernidade, cada época, cada movimento inventivo e cada corrente crítica elaborou suas concepções de literatura, algumas relacionadas a mecanismos intrínsecos da linguagem (imanentismo) e outras mais vinculadas a fatores extrínsecos (referencialismo). A combinação de imanentismo e de referencialismo, em maior ou menor grau, engendrou movimentos e correntes específicos, os quais emergem em diálogo com tendências anteriores, como endosso ou recusa, parcial ou total.

\*

98

Se o antigo pós-moderno acabou involuntariamente se convertendo *num estilo de época*, ou seja, a categorização mais clássica que se possa imaginar em termos de estudos estéticos – se isso é fato, consistiria, hoje, um anacronismo voluntário estabelecer outros nexos entre “modernidade” e “pós-modernidade” em vez de rupturas. Não se trataria de relacionar duas plenitudes, mas de utilizar a ambos como instrumentos mutuamente desconstrutores, de modo a ampliar as fronteiras da modernidade (onde começa, onde acaba?), bem como a da dita pós-modernidade (como uma negociação infinita com a modernidade, no sentido de questionar radicalmente seus dogmas ainda persistentes) (cf. LYOTARD, 1988). Dito de outro modo, o pós-moderno de ontem, agora atualizado, seria uma hipótese vigorosa para repensar a modernidade, mais além da ideologia do progresso oriunda do projeto crítico iluminista-racionalista, mas sem cair no discurso acrítico ou irracional. A reflexão de Jean-

-François Lyotard sobre o pós-moderno em *L'Inhumain* sinalizava para essa negociação com a modernidade em termos de perlaboração (em alemão, *Durcharbeitung*) freudiana. Para Lyotard, haveria ao menos dois modos de reescrever a modernidade. A primeira seria pela simples rememoração, tentando acusá-la de diversos crimes, no sentido de melhor dominá-la. A segunda e mais afim da hipótese pós-moderna como ele a pensa, seria por meio de uma *perlaboração* não dominada pela vontade consciente, mas por uma atenção livremente flutuante e por uma análise interminável, que teria decerto uma finalidade, mas não um único fim emancipatório.

Nesse mesmo sentido, nossa “contemporaneidade”, em vez de ser definida por um conjunto de traços mais ou menos enumeráveis, se in-definiria pela multiplicidade de tempos e espaços a serem lidos e reescritos. Multiestratificada é a contemporaneidade planetária, na qual cronologias e localizações as mais variadas convivem lado a lado, por vezes numa mesma rua, num mesmo bairro, numa mesma cidade, num mesmo Estado, numa mesma região, num mesmo país, num mesmo continente, num mesmo mundo. Os fluxos migratórios recentes em várias regiões do planeta tendem a tensionar mais ainda, pelo bem e pelo mal de todos, a coexistência desses estratos por vezes radicalmente distintos. A sobrevivência da espécie dependerá da capacidade dos indivíduos, grupos e sociedades solverem os conflitos que já estão na ordem do dia em praticamente todos os lugares. Nenhum país, por mais desenvolvido, escapa dessa problemática efetivamente contemporânea. E pelo mesmo motivo de remanejamento dos povos e territórios, dos povos nos territórios, não faz mais sentido insistir numa ontologia do centro x periferia. Ser periférico é um páthos, uma afecção da alma, um complexo psíquico que se pode levar para o túmulo, caso se deseje. Não se deixar consumir pelo complexo de inferioridade implica assumir seu modo de vida próprio, independente da centralidade dos países ditos desenvolvidos. Mas isso tampouco implica a paralisia inversa: conformar-se

com o que se é e com o que se tem sem desejo algum de mudança.

Um exemplo interessante de exercício anacrônico e voluntariamente deslocado seria reler textos do passado, remoto ou recente, como se fossem de agora, para ver como funcionam, explorando o modo segundo o qual tais obras se acoplam ao maquinário atual: funções, disfunções, entraves, continuidades, descontinuidades. Assim, um autor hoje pouco em voga como Raul Pompeia teria sua prosa poética, e não apenas a do Ateneu, lida em confluência com experimentos linguísticos da contemporaneidade, mas também em sua singularidade radical, por assim dizer fora do tempo: sincronia e discronia em relação a nosso tempo. Essa é uma possibilidade entre inúmeras outras; há todo um arquivo literário a ser relido com os olhos livres de hoje e não como coisas de um pretérito passado. Um dia os próprios autores “latino-americanos” do boom poderão ser lidos com a devida proximidade e o devido distanciamento críticos ou pós-críticos. A ver.

100

### **Heteronomias literárias**

Somente um contraponto à periodização e ao mapeamento apressado de Ludmer: em nenhum momento sequer um autor brasileiro é citado. Isso implica sintomaticamente reduzir o conceito fluido e no entanto utilizado amplamente de América Latina à Hispano-América. Se o Brasil for incluído, fica difícil saber o que fazer, por exemplo, com dois escritores que produziram uma literatura relevante (para não dizer “boa” ou “grande” et *pour cause...*) no período referido por Ludmer: Clarice Lispector e Rubem Fonseca. Mesmo tendo nascido em momentos muito distintos do século XX, ambos escreveram literaturas hoje traduzidas em diversos países e que não se enquadram nos traços levantados pela crítica argentina para a autonomia literária latino-americana do boom. A primeira tem conquistado recentemente, com as novas traduções para o inglês, um reconhecimento cada vez maior e que tende a aumentar nos anos por vir.<sup>16</sup> Para citar apenas dois exemplos: uma das ficções

mais densas de C. L. são os pequenos textos que publicou no extinto *Jornal do Brasil* entre 1967 e 1973.<sup>17</sup> Um misto de crônica, diário improvisado, pensamentos soltos, laboratório criativo, testemunho pessoal etc., esses textos são inclassificáveis e ajudam a embaralhar as fronteiras entre ficção e realidade, embora sem identificá-las uma à outra de todo, pois isso seria cair no delírio puro e simples (a referida “realidadficción” de Ludmer). Do mesmo modo, Rubem Fonseca produziu e produz uma literatura que nada tem a ver com o boom e que mereceria uma atenção especial quando se analisa o período entre os anos 60 e 80: de viés urbano, em diálogo com o romance policial, a notícia de jornal, a reflexão satírica e a crônica inventiva.

O que dizer de tais textos e autores: são latino-americanos ou não? São autônomos ou pós-autônomos? Por que a crítica de nossos vizinhos se cala tanto acerca desses e outros autores que, recorrendo ou não a temáticas locais, não se prendem a experimentalismos modernistas, sem tampouco descambar numa transparência ingênua entre ficção e realidade? Pois a fusão literatura-realidade tão defendida por Ludmer, em vez de expor a tensão entre esses antigos polos, gerando um questionamento real da polaridade, leva a um amálgama que nada tem de inquietante nem de transformador; é, antes, domesticador da força de pensamento que pode constituir um dos diferenciais do literário em relação ao discurso hegemônico das mídias visuais (elas também multifacetadas, não esqueçamos disso).

Dialogar com as mídias contemporâneas, hibridizando-se até certo ponto com elas, é tarefa, sim, do escritor contemporâneo, “latino-americano” ou não, mas diálogo não significa adesão nem rendição ao espírito do Deus Mercado, cujo avatar é o Deus Kom Unik Assão – há décadas satirizado por Drummond –, com o fim de obter a redenção do homem finalmente pacificado no seio do Senhor Global. Dialogar com a sociedade do espetáculo, para retomar a expressão de Guy Debord, significa levá-la em consideração mas sem adesão irrestrita, com o distanciamento que propicia a reflexão acerca dos

agentes, temas e valores em causa. Do contrário os escritores talvez corram o risco de ter que se submeter a um reality show literário permanente para sobreviver. Desconfio, aliás, que muitos dos festivais literários atuais não passem disso, na medida em que vários, porém não todos, promovem a imagem do autor (todavia “morto”) em detrimento de seus escritos. Pois a única razão de se falar ainda e apesar de tudo em literatura está no fato de haver obras, autores e leitores. Qualquer privilégio dado a um desses elementos pode servir apenas para destruir a força cultural do literário, em nome de um mercado que em si nada tem de efetivamente democrático, sendo antes regido pelas leis estritas e muitas vezes autoritárias do neoliberalismo econômico.

Ao contrário da satisfação manifesta de Ludmer com os novos imperialismos editoriais, me agrada a ideia de que as pequenas editoras resistam à predação mercadológica, sem contudo deter a ilusão de que a “boa” literatura esteja com elas. A boa (ou a má) literatura pode estar num ou noutro lado da linha imaginária que Ludmer estabelece entre os conglomerados multinacionais e as editoras nacionais: o que importa sempre são as leituras que se possa extrair de qualquer uma dessas produções literárias, independentemente da latitude e do território (real ou virtual) onde sejam realizadas.

Pois a vida da literatura, como bem o entendeu Barthes, depende do nascimento de novos e inventivos leitores,<sup>18</sup> aptos a herdar e a transformar, sem adesão, nem apocalipse, o legado dessa vasta, estranha e multiforme instituição que insistimos em chamar de literatura. Uma ou umas literaturas pensantes e decerto fora de si porque nunca estiveram presas a si mesmas, nem no tão indigitado “alto- modernismo”, nem no famigerado boom latino-americano. Literaturas em deslocamento e profundamente heterônimas, outras, sempre por vir, vindo, aqui e ali, no Brasil, na Argentina, na Colômbia, no Chile, nos Estados Unidos, no Canadá, na França, em Angola, na Cidade do Cabo, em Nova Déli, em Tóquio, em Bangcoc,

em Pequim, em toda parte. As literaturas pensantes estão em toda parte onde houver ativos leitores, potenciais participantes.

Nomearia neste ponto alguns novíssimos temas das literaturas heterônomas, que já estão sendo pesquisados na atualidade e que deverão se desdobrar amplamente ao longo do século em curso: literaturas e autoficções, literaturas e diferenças sexuais (não mais apenas relacionadas ao antigo par masculino/ feminino), literaturas e afetos, literaturas e marginalidades, literaturas e escatologias, literaturas e animalidades, literaturas e culturas digitais, literaturas e geopolíticas, literaturas e migrações planetárias, entre outras perspectivas de abordagem.

Desse modo, a heteronomia ou as heteronomias literárias implicam que não existem um único ou apenas dois nomes (literatura autônoma / literatura pós-autônoma) para referir a imensa produção anterior ao século XVIII, na modernidade clássica do século XIX e no modernismo do século XX, bem como agora no século XXI. Mesmo depois de esse nome emergir na cena do Ocidente, na primeira metade do século XVIII, concorrendo com o termo Belas-Letras, nunca houve nem jamais haverá uma definição homogênea, inequívoca, nem definitiva, do que ainda e apesar de tudo se chama de “literatura”, com ou sem aspas. Termos como história da literatura, crítica literária, literatura comparada, teoria da literatura foram tentativas bem e malsucedidas de nomear objetos e suas respectivas disciplinas de natureza proteica, em permanente mutação. Atualmente, a polivalência do campo aberto das literaturas necessita ser refletida numa perspectiva transdisciplinar, associando os estudos literários a outras disciplinas como filosofia, economia, história, linguística, com a finalidade de cada vez mais desterritorializar os respectivos saberes.

Heteronomia implica diferença, impossibilidade de definição estrita e de demarcação territorial no tempo e no espaço. Trata-se de um conceito sem conceituação simples, remetendo para a relação com a alteridade, que é tanto de outras linguagens quanto dos

próprios leitores- participantes.<sup>19</sup> Com isso, *literaturas e heteronomias* se convertem em instrumentos para intervir no debate, tentando reverter minimamente os efeitos das novas territorializações e dos novos dogmatismos, que se convertem em apoteose integrista e/ou apocalíptica.

Não creio que será uma tragédia se a palavra literatura vier a desaparecer algum dia, desde que o vasto acervo das literaturas de ontem e de hoje seja preservado e redimensionado em novas formas discursivas. Pois o porvir do literário, em suas múltiplas formas e temas, dependerá do modo como as novas gerações de leitores reprocessarão o legado, hibridizando-o cada vez mais com as linguagens artísticas presentes e vindouras.

#### REFERÊNCIAS

- 104 ACÍZELO, Roberto. *Iniciação aos estudos literários*. São Paulo: É Realizações, 2014.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. 2<sup>a</sup>. reimpres. Tradução Vinícius Honesko. Chapecó: Argos, 2010.
- BARTHES, Roland. La Mort de l'auteur. In: . *Oeuvres complètes*. t. II, 1996-1973. Paris: Seuil, 1994, p. 491-495.
- DERRIDA, Jacques; STIEGLER. *Échographies: de la télévision; entretiens filmés*. Paris: Galilée, 1996.
- DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura*. Tradução Marileide Esqueda; revisão técnica e introdução Evando Nascimento. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2014, p. 49-56.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Tradução Pérola de Carvalho; revisão técnica Geraldo de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- FARIA, Alexandre; PENNA, João Camillo; PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do (Org.). *Modos da margem: figurações da marginalidade na Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015, com apresentação de Silvano Santiago.
- FRIELING, Rudolf (Org.). *The Art of Participation: 1950 to Now*. Londres:

Thames and Hudson, 2008.

KRAUSS, Rosalind. *Sculpture in the Expanded Field*, October, v. 8, Prim. 1979, p. 30-44 [Republicado em FOSTER, Hal (Org.). *The Anti- aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Washington: Bay Press, 1983, p. 31-41]. In: <http://www.onedaysculpture.org.nz/assets/images/reading/Krauss.pdf> (último acesso em 20/06/2015).

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado”, tradução Elizabeth Carbone Baez. *Gávea*, PUC-Rio, n. 1, 1984, p. 128-137. In: [http://monoskop.org/images/b/bc/Krauss\\_Rosalind\\_1979\\_2008\\_A\\_escultura\\_no\\_campo\\_ampliado.pdf](http://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_ampliado.pdf) (último acesso em 20/06/2015).

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Organização Paulo Gurgel Valente Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

LYOTARD, Jean-François. Réécrire la modernité. In: *L'Inhumain: causeries sur le temps*. Paris: Galilée, 1988, p. 33-44.

LUDMER, Josefina. Las literaturas postautónomas, *Ciberletras*, n. 17, Jul. 2007. In: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm> (último acesso 20/06/2015). [Tradução brasileira “Literatura pós-autônoma”, na revista *Sopro*, tradução Flávia Cera, Desterro, jan. 2010. In: <http://culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf> (último acesso 20/06/2015).]

LUDMER, Josefina, Literaturas postautónomas: otro estado de la escritura, *Dossier*, da Universidade Diego Portales, n. 17. In: <http://www.revistadossier.cl/literaturas-postautonomas-otro-estado-de-la-escritura/> (ultimo acesso 20/06/2015).

MALABOU, Catherine. *La Plasticité au soir de l'écriture: dialectique, destruction, déconstruction*. Paris: Léo Scheer, 2005.

NASCIMENTO, Evando. *Ângulos: literatura & outras artes*. Juiz de Fora: EdUFJF; Chapecó: Argos, 2002.

NASCIMENTO, Evando. *Clarice Lispector: uma literatura pensante*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

NASCIMENTO, Evando. A cor da literatura. In: GONÇALVES, Ana Beatriz; CARRIZO, Silvina; LAGE, Verônica (Org.). *Literatura, crítica e cultura III: interfaces* Juiz de Fora: EdUFJF, 2009, p. 67-84.

NASCIMENTO, Evando. A literatura à demanda do outro. In: DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura*. Tradução Marileide Esqueda; revisão técnica e introdução Evando Nascimento. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2014, p. 7-41.

NASCIMENTO, Evando. Rastros, projetos e arquivos: por uma estética do século XXI. In: EYBEN, Piero; RODRIGUES, Fabrícia (Org.). *Derrida, escritura & diferença no limite do estético*. Vinhedo-SP: Horizonte, 2012 b, p. 42-77.

PAZ, Octavio. A tradição de ruptura. In: *Os filhos do barro*.

Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 15-35.

## NOTAS

<sup>1</sup> “Sculpture in the Expanded Field” foi originalmente publicado na revista *October* (1979); foi republicado em FOSTER (1983). A tradução brasileira “A escultura no campo ampliado”, aqui citada, foi publicada na revista *Gávea* (1984).

<sup>2</sup> Grande parte de minhas reflexões e atividades como crítico e escritor passam frequente mas não exclusivamente pela categoria de *emulação estética*.

<sup>3</sup> Embora estabeleça uma oposição simplista entre escritura e plasticidade, em nome de um hegelianismo ultrapassado, Catherine Malabou tem dado certa contribuição, ainda que por vias negativas, para se repensar a noção de *plasticidade*. Cf. MALABOU (2005).

<sup>4</sup> Um dos principais ensaios em que abordei o assunto foi em NASCIMENTO, 2012 b.

<sup>5</sup> Acaba de sair uma obra que decerto se tornará referência para esse tipo de pesquisa: FARIA; PENNA; PATROCÍNIO (Org.). *Modos da margem: figurações da marginalidade na Literatura Brasileira (2015)*, com apresentação de Silvano Santiago.

<sup>6</sup> Com o título de “Da Obra ao Texto e vice-versa: Barthes com Derrida, Nancy e Blanchot”, desenvolvi um conceito aberto de “obra literária” numa palestra no Colóquio Internacional Barthes Plural, realizado entre 23 e 26 de junho de 2015, na Casa das Rosas, por iniciativa de Cláudia Pino Amigo (USP).

<sup>7</sup> O presente ensaio faz parte de um projeto mais amplo para pensar a Estética Hoje.

<sup>8</sup> A primeira versão deste ensaio circulou na internet em 2006. Sua primeira publicação oficial ocorreu na revista de crítica literária e de cultura

*Ciberletras* (2007). Tradução brasileira “Literatura pós-autônoma”, na revista *Sopro* (2010).

<sup>9</sup> As aspas evidentemente são minhas e se devem ao fato de nunca ter subscrito tão designação.

<sup>10</sup> Uma resensão da história dos termos *litteratura*/literatura se encontra em ACÍZELO, 2014.

<sup>11</sup> É nesse sentido que desenvolvo neste momento uma reflexão sobre a *mímesis*, termo que estrategicamente mantenho in-traduzido: para preservar sua riqueza e estranheza em nosso idioma, retenho a forma da palavra grega, traduzindo-a apenas sob forma de comentário.

<sup>12</sup> Procurando não recair na tipicidade do exemplo, pretendo, ao contrário, trabalhar alguns autores e textos a partir de suas *singularidades* num novo ensaio, para mostrar como cada um atualiza sua relação com a heteronomia literária. Sem pretensão de esgotamento nem de generalização abusiva, seriam tais autores: Enrique Vila-Matas (literatura e artes plásticas), Cesar Aria (emulação do fantástico, sem cair no realismo mágico), André Vallias (emulação do concretismo, sem cair na tipicidade, mas redimensionando o movimento), Alejandro Zambra e Andrés Neumann (um realismo altamente experimental e autobiográfico), a autoficção da artista plástica Sophie Calle e o cinema lítero-filosófico de Jean-Luc Godard.

<sup>13</sup> O ensaio foi publicado originalmente na revista *Dossier* (2010).

<sup>14</sup> O título voluntariamente satírico de Eco não perdeu sua ironia. O binômio “apocalípticos e integrados” se aplicava aos dois comportamentos típicos perante os “meios de comunicação de massa” nos anos 1960. Desenvolveram-se os meios, surgiram novas mídias e atitudes, mas a categorização não perdeu seu valor corrosivo. Cf. ECO, 1976.

<sup>15</sup> Ludmer se refere à premiação de Vargas Llosa com o Nobel em 2010.

<sup>16</sup> Uma matéria de capa no suplemento *Books* do *New York Times* decerto vai contribuir mais ainda para a consagração da autora judaico-brasileira nascida na Ucrânia. Cf. *NYT*, 12 de Agosto de 2015: [http://www.nytimes.com/2015/08/12/books/review-clarice-lispectors-the-complete-stories-sees-life-with-existential-dread.html?ref=books&\\_r=0](http://www.nytimes.com/2015/08/12/books/review-clarice-lispectors-the-complete-stories-sees-life-with-existential-dread.html?ref=books&_r=0) (último acesso 21 de agosto de 2015) e *O Globo*, 21 de agosto de 2015: <http://oglobo.globo.com/cultura/livros/coletanea-de-clarice-lispector-ganha-destaque-na-capade-suplementos-literarios-pelo-mundo-17249229> (último acesso 21 de agosto de 2015).

<sup>17</sup> Esses textos foram recolhidos pelo filho da autora Paulo Gurgel Valente na coletânea *A descoberta do mundo* (LISPECTOR, 1984).

<sup>18</sup> Uma citação lapidar: “o nascimento do leitor deve ser pago com a morte do autor”, cf. BARTHES, 1994, p. 495.

<sup>19</sup> Desenvolvi mais amplamente esse tópico das relações entre literatura e alteridade na introdução à tradução de um livro de Derrida: cf. NASCIMENTO, Evando. A literatura à demanda do outro (DERRIDA, 2014,p.7-41

## “Infelici tribù” ou “belve feroci”? O Indianismo dos italianos

Giorgio de Marchis  
(Università Roma Tre)

Falando da influência italiana na formação do Brasil, Sérgio Buarque de Holanda – num ensaio publicado, em 1954, na revista “Ausonia” – declarava que «essa influência esteve presente e ativa nos mais variados aspectos da história e até da “pré-história” da colonização do Brasil. Logo a seguir, o autor de *Visão do Paraíso* concluía um estudo que chegava até aos começos do século XIX, identificando «na origem de um influxo tão persistente, (...) uma afinidade essencial e inelutável.» (HOLANDA, 2002: 109).

Agora, se é verdade, como afirma Patricia Peterle, que «as relações culturais entre Itália e Brasil datam de um período longínquo, talvez quando, num passado remoto, a península mesmo com toda a sua história ainda não era uma nação em sentido político» (PETERLE, 2011: 7), costuma ser uma opinião bastante difundida aquela que vê uma marca italiana imprimir-se no Brasil desde muito cedo, limitando, pelo contrário, ao século XX (com poucas, pouquíssimas, exceções que chegariam até finais do século XIX) a presença da literatura brasileira na cultura italiana.

Na realidade, no que diz respeito à cultura oitocentista, as relações italo-brasileiras, embora desiguais, foram recíprocas e esse movimento de trocas culturais e simbólicas que poderemos chamar literatura brasileira reescrita em italiano merece maior atenção e, sobretudo, precisa de ser avaliado ao longo de todo o século. Não só porque em termos quantitativos não se reduz a poucas, duvidosas e tardias traduções, mas porque o seu conhecimento permite encarar

a tradução não como um fenômeno meramente linguístico ou cultural, mas enquanto processo socialmente determinado, responsável pela construção de novos imaginários. Uma dinâmica complexa, em suma, que contribuiu, através de muitos esquecidos intermediários da literatura (DARNTON, 1994) – e da ação, não necessariamente repressiva, do mecenato, a construir uma nova identidade nacional a partir do olhar sobre o outro, o distante, o exótico, o periférico.

Deste ponto de vista, tem razão Nello Avella quando, no seu estudo dedicado a Teresa Cristina de Bourbon, afirma:

Sia l'Italia che il Brasile erano in quegli anni alle prese col tentativo di definire la propria identità culturale. Il paese sudamericano, perenne laboratorio di sperimentazioni etniche e politiche, accoglieva “antropofagicamente” le istanze della nostra cultura. In questo processo di contaminazione la tradizione italiana andava a sua volta rimodulandosi, assumendo connotazioni del tutto originali. (AVELLA, 2012: 218)

110

Todavia, neste processo de contaminação da tradição italiana é preciso considerar também aquilo que vai acontecendo do outro lado do Atlântico, em Itália, com a tradução de obras brasileiras e, no específico, com a recepção do Indianismo.

Tendo como ponto de partida as informações que fornecem Luciana Stegagno Picchio na sua *Storia della letteratura brasiliana* (1997) e a *Bibliografia letteraria brasiliana in lingua italiana* de Giovanni Ricciardi (2006), alguns estudos têm analisado a relação entre a ficção brasileira e o público italiano adotando como ponto de partida a data de 1882. Se trata, sem dúvida, duma data significativa por várias razões: em junho desse ano morre Giuseppe Garibaldi, o herói nacional, o “mito” da unificação política da península que mais do que qualquer outro associou a sua popularíssima imagem pública a um imaginário brasileiro e latinoamericano <sup>1</sup>, como, de resto, confirmam os versos do confirmam os versos do seu *Poema autobiografico* de 1863 dedicados aos heroísmos dos gaúchos:

Di libertà campioni; asilo e ferro  
 Trovai tra questi ed imparai siccome  
 Si combatte e si vince, e a non contare  
 Se son molti i nemici. Il valoroso  
 Del Deserto Centauro, ove si pugni  
 Per la sua terra, per la donna sua,  
 Non conosce perigli; il suo destriero  
 Lo nutre e la foresta lo ripara  
 Dall'intemperie. Egli a padron non serve  
 E la libertà preferisce alla vita. (GARIBALDI, 2008: 91)

Além disso, em julho de 1882, falece em Roma, onde exercia o cargo de Embaixador do Brasil perante o Vaticano, também Gonçalves de Magalhães, o autor daquela *Confederação dos Tamoios* que nos anos Oitenta terá em Itália o privilégio de duas traduções. Finalmente, adotando como limite superior o ano de 1882, é inevitável sobrepor à recepção da literatura brasileira em Itália o começo do imponente fluxo migratório italiano para o Brasil.

O facto que nos últimos vinte anos do século XIX tenham chegado ao Brasil à volta de um milhão de imigrantes italianos levou alguns estudiosos a interpretar a publicação das três obras brasileiras traduzidas entre 1882 e 1893 e sobretudo a dupla tradução da *Confederação dos Tamoios* à luz do fenómeno migratório. Deste ponto de vista, Carolina Pizzolo Torquato, citando as considerações de Vera Lúcia Bianco, afirma:

Foi portanto na segunda metade da década de 1880, quando o Brasil enfrentava a iminente abolição da escravatura e a Europa (particularmente a Itália) procurava administrar o excesso de mão-de-obra, que teve início a imigração italiana em grande proporção. Indubitavelmente, a crise italiana, de um lado, e a abolição no Brasil, de outro, foram fatores determinantes no

enorme aumento do número de imigrantes. Entretanto, ainda que de forma menos direta, outras instâncias, dentro as quais a literária, colaboraram para que esse objetivo fosse alcançado. (...) “se a produção de *A Confederação dos Tamoios* em sua versão original servia à representação de uma nação moderna, suas traduções, publicadas duas décadas e meia depois, serviriam ao esforço de captação de emigrantes italianos para o Brasil”. É portanto dentro de um contexto que ultrapassa a questão literária e atinge o universo político e econômico que se dá o início à tradução de obras literárias brasileiras na Itália. (TORQUATO, 2007, p. 384- 385)

Considerações que Maria Cristina Batalha partilha ao afirmar num ensaio publicado em 2009:

non sembra un caso che fra il 1882 e il 1885 siano state pubblicate ben due traduzioni italiane del poema di Magalhães. Agli italiani interessa sapere che masse di lavoratori agricoli disoccupati possono trovare nel Nuovo Mondo la possibilità di una vita migliore. Di conseguenza, il poema contribuisce alla propaganda per attirare questi potenziali emigranti che vi leggono l'immagine di un paese in piena fase di sviluppo e modernizzazione, un paese associato all'abbondanza, all'esuberanza e alla ricchezza. (BATALHA, 2009, p.65)

Sem avaliar a efetiva possibilidade dos emigrantes italianos de lerem as traduções de Gonçalves de Magalhães (tendo em conta que o 50% dos emigrantes desta primeira vaga é analfabeta e, sobretudo, a quase totalidade dialetófono), a proposta de vincar a recepção da literatura brasileira ao fenômeno da emigração me parece limitante, porque não coloca as traduções oitocentistas dentro do seu século; além disso, a opção de não “ir além” de 1882 acaba por considerar as duas traduções de Gonçalves de Magalhães (1882 e 1885), a tradução de *Ubiraiara* de José de Alencar (1883) e a de *Inocência* (1893) do Visconde de Taunay apenas como uma espécie de pré-história duma história que começaria realmente só a partir da segunda década do século XX.

Agora, precisamente pelo fato de julgar necessário interpretar a recepção de obras literárias brasileiras em Itália no século XIX dentro de um contexto que não se limita ao âmbito literário, considero útil propor uma visão mais ampla e panorâmica da relação oitocentista entre os leitores italianos e a literatura brasileira. De fato, manter o ano de 1882 como ponto de partida apresenta a seguinte situação:

1- Domingos José Gonçalves de Magalhães, *La lega dei Tamoi. Poema brasiliano di D. J. G. de Magalhaens*, prima versione italiana di Riccardo Ceroni corretta, riveduta e preceduta da brevi cenni biografici del traduttore per Edoardo de Bartolomeis, Firenze, Sborgi, 1882.

2- José de Alencar, *Ubiraiara. Leggenda tupica di José de Alencar*, traduzione di G. Morena, Genova, Gaetano Chenone, 1883.

Domingos José Gonçalves de Magalhães, *La Confederazione dei Tamoi*, versione del conte Ermanno Stradelli, Piacenza, V. Porta, 1885.

3- Alfredo d'Escagnolle Taunay, *Innocenza: romanzo brasiliano*, Roma-Torino, Roux e c., 1893.

Pelo contrário, adotar uma perspectiva mais ampla em termos cronológicos (1844-1908) e uma interpretação da operação de reescrita que não se limita à tradução, mas inclui outras formas de manipulação literária, oferece um quadro bem mais interessante:

1- Tomás Antônio Gonzaga, *Marília di Dirceo*: liriche, tradotte dal portoghese da Giovenale Vegezzi-Ruscalla, Torino, Stamperia sociale degli artisti, 1844;

2- Domingos José Gonçalves de Magalhães, *La confederazione dei Tamoi, poema portoghese del commendatore De Magalhaens*, "Rivista Contemporanea di Torino", 1857;

3- José de Alencar, *Il guarany ossia l'indigeno brasiliano*, traduzione di Giovanni Fico, Milano, Serafino Muggiari e Comp., 1864;

4- *Il Guarany. Melodramma in quattro atti*, parole di Antonio Scalvini, musica del maestro Antônio Carlos Gomes, da rappresentarsi nel Regio Teatro alla Scala nella stagione di carnevale-quaresima 1869-1870, Milano, Francesco Lucca, 1869;

5- José de Alencar, *Il frate avventuriero e la vergine*, traduzione di Giovanni Fico, Milano, Serafino Muggiari e Co Carlo Parlagreco, Roma, G. Romagna, 1908.

6- Domingos José Gonçalves de Magalhaens, *La lega dei Tamoi*. Poema brasiliano di D. J. G. de Magalhães, prima versione italiana di Riccardo Ceroni corretta, riveduta e preceduta da brevi cenni biografici del traduttore per Edoardo de Bartolomeis, Firenze, Sborgi, 1882;

7- José de Alencar, *Ubiraiara*. Leggenda tipica di José de Alencar, traduzione di G. Morena, Genova, Gaetano Chenone, 1883;

8- Domingos José Gonçalves de Magalhães, *La Confederazione dei Tamoi*, versione del conte Ermanno Stradelli, Piacenza, V. Porta, 1885;

9- Mario Mariani, *Il guarany*. Romanzo popolare, Milano, Tipografia Natale Tommasi editore, 1891 (2.a 1905);

10. Alfredo d'Escagnolle Taunay, *Innocenza: romanzo brasiliano*, Roma-Torino, Roux e c., 1893;

11. Emilio Salgari, *L'uomo di fuoco*, Genova, Donath, 1904;

12. Olavo Bilac, *Il cacciatore di smeraldi*, traduzione di Carlo Parlagreco, Roma, G. Romagna, 1908.

Uma lista de doze títulos que muito provavelmente nem sequer esgota a recepção oitocentista da literatura brasileira em Itália e que obriga a fazer algumas considerações prévias. A primeira é que algumas destas obras não são propriamente literárias: entre elas, por exemplo, aparece a célebre ópera de Antônio Carlos Gomes estreada no palco do Teatro La Scala de Milão em março de 1870, cujo libreto, porém, escrito pelos italianos Scalvini e D'Ormeville, foi declara-

damente inspirado pelo romance de José de Alencar; um romance traduzido por Giovanni Fico e publicado uma primeira vez, em 1864, com o título *Il guarany ossia l'indigeno* brasileiro e proposto novamente, na esteira do êxito da ópera de Carlos Gomes, em 1871, mas com um título diferente e bem mais aliciante: *Il frate avventuriero e la vergine*<sup>2</sup>. Não será, porém, a partir da tradução de Giovanni Fico mas da adaptação em versos feita por Scalvini e D'Ormeville que Mario Mariani, passados mais de vinte anos, reescreverá mais uma vez, em 1891, o livro de José de Alencar, transformando-o, desta vez, num brevíssimo romance popular. O ponto de partida, porém, mesmo implícito e cada vez mais distante, continua sendo a obra-prima do Indianismo brasileiro. Da mesma maneira, poderá ser útil não ignorar *L'uomo di fuoco*, o único romance “brasileiro” de Emilio Salgari, o mais celebre romancista de aventuras italiano, porque, mesmo não apresentando uma filiação direta com o poema *Caramuru* de Santa Rita Durão, o livro narra as aventuras de Diogo Álvares Correia e, para ser compreendido, precisa de ser lido à luz do imaginário finissecular italiano sobre o Brasil.

O que aparece logo evidente é que há uma nítida predominância da temática indianista, sendo que apenas duas obras não associam a sua brasilidade à presença de indígenas no texto. O índio, porém, não era uma novidade na cultura italiana porque desde o século XVI existia uma imagem tradicionalmente negativa que, por exemplo, continua presente no romance póstumo de Ippolito Nievo, *Le confessioni di un italiano*. O último capítulo desta obra – publicada em 1867, mas escrita dez anos antes – decorre no Brasil, onde o protagonista, um patriota italiano, foge depois da queda da República de Veneza em 1849. O Brasil descrito por Nievo é «uno Stato nuovo ed ordinato» (NIEVO, 1996: 1055), onde «tutto [...] è grandioso intatto sublime» e «le viscere della terra chiudono l'oro e l'argento; i macigni si spaccano e ne escono diamanti» (NIEVO, 1996: 1057). Um lugar edênico, portanto, povoado, porém, por

antropófagos, que «parevano demonii guizzanti a tafferuglio nelle fiamme dell'inferno» (NIEVO, 1996, p.1064); «pelli-rosse» que é melhor vencer porque «chi cade nelle mani del nemico è scanto senza remissione; dicono que qualche buongustaio si diverta anche a mangiarli.» (NIEVO, 1996, p.1058).

Demônios, selvagens e antropófagos, lendo o romance de Nievo se poderia pensar que, para a literatura italiana, o Brasil na segunda metade do século XIX continuava sendo o país dos canibais por antonomásia (STEGAGNO PICCHIO, 1981).

Todavia, o 1857 é um divisor de águas porque, no mesmo ano em que Nievo escreve *Le confessioni di un italiano*, se publicam entre fevereiro e abril, na “Revista Contemporanea Nazionale” de Turim, os primeiros versos da Confederação dos Tamoios traduzidos e anotados por Riccardo Ceroni. É com esta tradução que começa a recepção do Indianismo brasileiro no polisistema cultural italiano; um fenômeno complexo que para ser compreendido, como sugere André Lefevere, obriga a perguntar-nos: «quem escreve, por que, sob que circunstâncias e para que público.» (LEFEVERE, 2007, p. 21)

116

O surpreendente, porque imediato, interesse italiano para com a *Confederação dos Tamoios* se poderia justificar pensando que, entre 1850 e 1854, o explorador Gaetano Osculati tinha publicado, em Milão, duas edições do seu *Esplorazione delle regioni equatoriali*, obra que revelava aos leitores italianos «la natura bellicosa e irrefrenata delle molte popolazioni selvagge che vivono lungo il Napo e le Amazzoni» (OSCOLATI, 1854, p.1). Duas edições em quatro anos indicam que o livro de Osculati deve ter tido um certo sucesso, mas é mais provável que a causa da descoberta dos versos de Gonçalves de Magalhães por parte de Ceroni tenha sido o mesmo Gonçalves de Magalhães que, entre 1854 e 1857, exercia na capital piemonesa o cargo de representante diplomático do Brasil. A presença em Itália de Gonçalves de Magalhães é, portanto, fundamental para a recepção do Indianismo brasileiro mas é importante avaliar

o seu papel no contexto mais amplo do *Risorgimento*, nome com que se identifica o processo de unificação política da península que o Reino do Piemonte, nesses anos, estava tentando realizar entre muitas dificuldades “O Indianismo dos italianos”, como imprudentemente intitulei esta minha tentativa de interpretação da presença da literatura brasileira em Itália no século XIX, poderá ser assim encarado também como um processo de manipulação literária que reflete determinadas correntes ideológicas ligadas ao processo de unificação nacional e às transformações pelas quais passará o Reino de Itália nas décadas que seguem a sua constituição.

De qualquer maneira, o fato que é importante salientar é que a recepção do Indianismo em Itália foi considerada pelos principais intermediários italianos útil para o desenvolvimento, a renovação e até a libertação da literatura nacional do jugo das culturas hegemônicas. Neste sentido, antes de ver as primeiras traduções, são muito interessantes as considerações do intelectual piemontês Giovanale Vegezzi-Ruscalla que, sempre em 1857, escrevendo uma resenha do primeiro volume da *História Geral do Brasil* de Varnhagem, fala da urgência de dar a conhecer as obras de outros povos latinos, porque, na luta pela conquista da hegemonia cultural, traduzir as obras das nações periféricas podia ser uma maneira para se opor à pretensa superioridade das culturas dominantes. Deste ponto de vista, Vegezzi-Ruscalla é um típico intelectual “descentrado” e a suas palavras revelam «la alianza manifiesta y manifestada de artistas de “pequeños” países contra el carácter unívoco de la dominación de los centros» (CASANOVA, 2001: 326). Num espaço de permanente conflito entre os centros e as periferias da república mundial das letras, a tradução se revela uma arma política para literaturas à procura de legitimação «que se reconocen no sólo un parentesco cultural, sino, sobre todo, una posición similar de marginales y de eternos rechazados (o tolerados) en los centros» (CASANOVA, 2001, p. 327):

Io vorrei che in oggi, in cui il culto delle scienze storiche è ancor più fervoroso, un qualche editore pigliasse a pubblicare una nuova collezione di storie, ma che eleggesse darci tradotte storie di scrittori nazionali e non soltanto di scrittori tedeschi, inglesi e francesi per avere una raccolta informata dai rispettivi principii di nazionalità, con fisionomia propria, con aspirazioni naturali. (...) Per esse ci faremmo un vero criterio etnico a vece di leggere storie scritte soltanto dal punto di vista francese, tedesco o inglese che falsano le sembianze nazionali e sono dettate con intendimenti egoistici della loro supremazia (VEGEZZI-RUSCALLA, 1857: 612-613)

E, antes de concluir, Vegezzi Ruscalla, confirmando que não está falando apenas de obras de caráter histórico, cita vários escritores brasileiros contemporâneos que mereceriam ser lidos pelos italianos<sup>3</sup>, entre os quais destaca os diplomáticos Varnhagem, Álvaro de Macedo e «il comendadore Magalhães», autor do «magnifico poema: *La confederazione dei Tamoi*» (VEGEZZI-RUSCALLA, 1857, p. 613). Toda uma literatura estrangeira que é urgente traduzir, ler e estudar porque engenho e talento não são patrimônio exclusivo da cultura italiana:

io fo voti acciò gl'Italiani eruditi nelle lingue straniere ed abili nel maneggio della propria lingua, presentino l'Italia di traduzioni dei più pregiati scritti delle letterature moderne onde così convincere i nostri giovani che l'ingegno e il talento non sono patrimonio esclusivo della nostra penisola; che dobbiamo studiare e studiare per non essere, diremo col Petrarca, al dassezzo. (VEGEZZI-RUSCALLA, 1857: 613)

De resto, o cultíssimo militar Riccardo Ceroni, nos primeiros meses desse ano, já tinha traduzido vários trechos do poema de Gonçalves de Magalhães, acompanhando-os com uma interessante análise crítica, apreciada também pelo Imperador D. Pedro II, como confirma uma carta enviada ao autor a 12 de maio desse mesmo ano e publicada na edição em livro de 1882. Mas, além da provável

amizade com Gonçalves de Magalhães, o que é que havia de entusiasmante nesse exótico poema épico para levar Ceroni a tentar uma difícil tradução dos seus versos? Ele mesmo o diz declarando que *A Confederação dos Tamois* era uma epopeia «eminentemente nazionale», onde «l'amore della patria è sì invescerato nel poema, vien sì manifesto ad ogni linea, che non ci par lecito formare altra sentenza.» (CERONI, 1857, p. 642)

Agora, para compreender este patriótico entusiasmo é preciso considerar que, nos primeiros meses de 1857, a Itália ainda não tinha levado ao cabo o seu processo de unificação nacional e a geração de Ceroni considerava a ocupação austríaca de várias regiões do norte uma injusta dominação estrangeira do solo nacional.

O mesmo Ceroni, de resto, em 1831, combatera contra os austríacos e, derrotado, tinha sido condenado ao exílio (Suíça, Espanha, Portugal, França e Londres). Uma luta que continuará, com pouca sorte, em 1848, combatendo nas filas do exército piemontês e, mais tarde, tentando se alistar como voluntário para a defesa da malograda república romana em 1849.

Enfim, o primeiro tradutor de Gonçalves de Magalhães é um típico patriota democrata do *Risorgimento* italiano e poderá ser interessante interpretar a recepção do Indianismo em Itália, pelo menos até 1870, à luz duma forte identificação dos intermediários italianos com a heróica resistência dos índios do Brasil à invasão estrangeira da sua pátria. Riccardo Ceroni, deste ponto de vista, é explícito, revelando um conhecimento invulgar da literatura brasileira ao comparar o poema de Gonçalves de Magalhães – cujos cantos foram inspirados, a seu ver, pelas musas da Pátria e da Liberdade – com o Caramuru de Santa Rita Durão:

La fondazione di Rio de Janeiro (...) costituisce il subbietto del nuovo poema, siccome la fondazione di San Salvador è l'argomento del Caramurù. Se non che, laddove la musa di Durão tu la diresti complice, in qualche modo dei misfatti della

conquista, i diritti e le sciagure dei conculcati non hanno interprete più passionato e più eloquente del signor Magalhaens. (CERONI, 1857: 290)

A tradução da *Confederação dos Tamoios* é, portanto, patriótica porque, falando dos índios do Brasil, Ceroni apresenta aos leitores italianos «la lotta gloriosa, ma sventurata, d'un popolo che combatte per l'indipendenza del patrio suolo» (CERONI, 1857: 640); uma luta justa porque é inaceitável qualquer «civiltà, fondata nel sangue, propagata a suon di cannoni e di catene» (CERONI, 1857: 460). Até a identificação com primitivas tribos de indígenas –aparentemente complicada, considerando as teorias racistas do século XIX– é resolvida por Ceroni comparando Ambire com George Washington<sup>4</sup> e considerando os versos do segundo canto («Oh! Sì, moriam, fratelli / Ma vegga lo stranier come il Tamoio / Morir pur sappia, difendendo il suolo / Che gli fu culla, e i suoi sepolcri, e tutto / Ch'ei chiama proprio, e l'alma Libertade,/Che a tutte cose e alla vita antempone») próximos «ai celebri versi con che il Foscolo finisce i suoi *Sepolcri*» (CERONI, 1857: 641) e dignos de serem transcritos nas lajes sepulcrais de muitos patriotas italianos mortos pela liberdade<sup>5</sup>.

120

Curiosamente a tradução de Ceroni, apesar do apoio de D. Pedro II, só se publicará póstuma em 1882. Em 1864, porém, Giovanni Fico traduz o romance de José de Alencar, *O Guarani*, numa edição em quatro volumes publicada em Milão com o título *Il Guarani ossia l'indigeno brasiliano*.

A tradução de Giovanni Fico é modesta mas responde ao convite de Giovenale Vegezzi-Ruscalla, no sentido que a tradução da obra brasileira, na opinião do seu tradutor, era um bom antídoto contra os inverossímeis e imorais romances franceses.<sup>6</sup> Este *bel romanzetto* que chegava de outro mundo podia funcionar como barragem contra a invasão da literatura francesa. Contudo, o que é interessante salientar é que a visão positiva dos indígenas brasileiros

continua. Segundo Giovanni Fico, de facto, José de Alencar teria escrito o romance por razões eminentemente humanitárias:

Nel tessere queste sue leggiadre fantasie, oltre al diletto, pare che abbia avuto di mira anche uno scopo di umanità; quello cioè di nobilitare nel concetto de' suoi concittadini l'indole di quelle infelici tribù indigene, che dalla stirpe bianca sono avute in conto poco più che di una razza di quadrumani; e se non furono in ogni tempo perseguitate, vennero per lo meno contrariate e travagliate in varie guise, talché l'estendersi degli Europei in quelle regioni fu per loro un vero flagello. (FICO, 1864: VII)

Apesar de não termos nesta operação editorial elementos que justifiquem uma tentativa de identificação da luta pela independência do povo italiano com a resistência indígena contra os portugueses – identificação que, de resto, o romance de Alencar não facilitava (BOSI, 1992) – estamos, de qualquer maneira, muito longe da imagem negativa proposta por Ippolito Nievo. Esta primeira fase da recepção do Indianismo em Itália se coloca, portanto, sob a égide do exotismo, da exaltação do heroísmo indígena e dum vago humanitarismo hostil a qualquer forma de opressão.

121

Seja como for, *Il Guarani ossia l'indigeno brasiliano* é uma publicação significativa sobretudo porque foi provavelmente este o livro que Carlos Gomes entregou, nos primeiros meses de 1865, ao verzejador Antonio Scavini para que o adaptasse para a mais célebre ópera do compositor brasileiro: *Il Guarany* que subirá ao palco do Teatro La Scala de Milão a 19 de março de 1870. Como é sabido, se trata de um melodrama em quatro atos que obteve um extraordinário sucesso, ficando na história da ópera em Itália como uma etapa intermédia no caminho de renovação que vai da *Africana* de Meyerbeer (1865) até à *Aida* de Verdi (1871). O que é importante salientar é, porém, que esta transformação se coloca dentro duma evolução geral do gosto do público, ligada também ao fim do processo de unificação nacional; se o *Nabucodonosor* verdiano, em 1842, com

o seu célebre coro, *Va pensiero, sull'ali dorate*, suscitara furor imediato no público, que identificara a sua própria luta política contra a opressão austríaca com o drama dos escravos hebreus prisioneiros em Babilónia, *Il Guarany* sobe ao palco quando a Itália já se tinha tornado independente e faltavam poucos meses à proclamação de Roma como capital do Reino. Contudo, a retórica sentimental da *Patria oppressa*, só para citar mais um celebre coro verdiano, ainda não se tinha completamente apagado do horizonte ideológico da burguesia italiana. Deste ponto de vista, o polo negativo do libreto não é constituído tanto pelos Aimorés quanto pelos traidores de Antônio de Mariz a quem o velho fidalgo, no último ato, fala nestes termos:

Prodi e fedeli  
 un giorno, Onor  
 del suol natio,  
 Cari alla patria  
 e a Dio Foste  
 voi tutti ognor;  
 Ribelli adesso e  
 uniti  
 A un rinnegato  
 abbietto, Sparì  
 dal vostro petto  
 Fede, valore, onor. (GOMES, 1869: 44)

122

Mais do que a antropofagia, imperdoável para a retórica do *Risorgimento* italiano é quem atraíçoa a pátria, perdendo assim a fé, o valor e a honra e, neste jogo de representações identitárias, não será irrelevante a decisão de Carlos Gomes de substituir o malvado italiano Loredano com o espanhol Gonzalez.

Considerando a quantidade de representações e a qualidade dos cantores contrados, *Il Guarany* foi a ópera mais popular em Itália nos anos Setenta (GOÉS, 1997, p. 88) e é com esta *opera-ballo*

que se conclui a primeira fase da recepção do Indianismo, uma fase que coincide, como se viu, com o processo de unificação nacional e que apresenta uma imagem positiva e heróica dos indígenas do Brasil, num evidente processo de identificação com um povo oprimido que luta pela sua liberdade.

Esta primeira fase se prolongará na década seguinte, com a publicação de duas obras e três traduções. Nos anos Oitenta, de fato, a literatura brasileira para os leitores italianos continua caracterizada pelo Indianismo de Gonçalves de Magalhães e José de Alencar. Assim, em 1883, em Genova, se publica *Ubiraiara. Leggenda tupica di José de Alencar*, tradução que poderá ter tentado explorar a popularidade da ópera de Carlos Gomes. Pelo contrário, o aparecimento de duas traduções da *Confederação dos Tamoios* (1882 e 1885) deve-se provavelmente ao regresso a Itália de Gonçalves de Magalhães, agora embaixador perante o Vaticano (cargo que o poeta vai exercer em Roma, de 1874 até à sua morte em 1882).

Pelo menos a publicação da tradução que Riccardo Ceroni deixara inédita em 1857 – pouco antes da partida do poeta-diplomata brasileiro para São Petersburgo – é muito provável que, falecido o tradutor em 1875, se deva à presença em Roma de Gonçalves de Magalhães.

Já a versão do conde Ermanno Stradelli (1885), começada, em março de 1880, após um naufrágio no rio Ituxi, está ligada à atividade como explorador de vastas regiões amazônicas do tradutor. Stradelli é, de fato, um do “autores- ponte” que, tendo tido um contacto direto com o Brasil, sentem a necessidade de mostrar aos seus patrícios uma imagem autêntica do país sul-americano. De resto, Stradelli, testemunha ocular da realidade indígena e amazônica, nas notas que acompanham a edição italiana, não hesita em comentar e corrigir aqueles que considera erros do poeta brasileiro (como quando, por exemplo, descreve o fenômeno da pororoca <sup>7</sup>). Seja como for, a tradução de Ermanno Stradelli fecha, em 1885, uma

fase de transição, na qual, porém o índio traduzido para italiano continua a ser considerado um exemplo de «vera e sana poesia (...) ispirata alla splendida maestà della natura tropicale, al più puro amor di patria» (STRADELLI, 1885, p.XIV).

A emigração italiana para o Brasil, junto com a grande popularidade da ópera de Carlos Gomes são, portanto, apenas duas das possíveis causas do aparecimento de três traduções de obras indianistas entre 1882 e 1885. A presença em Itália de Gonçalves de Magalhães – que atua, provavelmente, como intermediário de si próprio – é, porém, outro fator que seria imprudente ignorar. Da mesma maneira, poderá ser relevante também considerar a abertura em Roma, em 1876, do Museu Nacional Preistórico e Etnográfico que, precisamente a partir da década de Oitenta, manifestou grande interesse para com os indígenas brasileiros, chegando a constituir entre 1880 e 1885 um significativo fundo de peças etnográficas e arqueológicas vindas de várias regiões do Brasil. A situação é, portanto, complexa e muitos são os fatores, provavelmente interligados entre eles, que prolongam o interesse pelo Indianismo até 1885.

A partir desta data, a curiosidade dos leitores italianos não diminui, mas muda de tom. Entramos claramente numa nova fase, que deixa de ser celebrativa das virtudes dos índios para se tornar manifestamente denigratória. Uma nova fase que acompanha e reflete as mudanças ideológicas pelas quais passa a jovem nação italiana nas décadas que precedem a Primeira guerra mundial.

Além da tradução de *Inocência* (1893), entre 1891 e 1908, se publicam, de fato, três obras representativas duma nova sensibilidade: o romance de Mario Mariani, *Il Guarany* (1891), o romance de Emilio Salgari, *L'uomo di fuoco* (1904), e a tradução de Carlo Parlagreco do poema narrativo *O Caçador de Esmeraldas* de Olavo Bilac (1908).

Mario Mariani, autor hoje completamente esquecido, foi um dos mais prolíficos romancistas populares na Itália finissecular. Só

para ter uma ideia, no mesmo ano em que escreve *Il Guarany*, publica mais 68 romances! Obras vendidas por pouco preço e breves (como, de resto, breve – menos de 80 páginas em formato 32 – é a sua reescrita do romance de Alencar); geralmente reduções de biografias célebres, versões romanceadas de episódios históricos ou, como neste caso, adaptações de libretos das óperas mais conhecidas. Como escreve Valentina Perozzo (2013), os poucos dados biográficos disponíveis sobre este autor e a sua inverossímil bibliografia (82 romances em menos de três anos) fazem supor que se possa tratar de um pseudônimo coletivo. De qualquer maneira, aquilo que interessa neste momento salientar é que *Il Guarany* é uma adaptação em prosa ficcional da ópera de Carlos Gomes (alguns versos são citados no romance, todos os episódios e as personagens acrescentados por Scalvini e D’Ormeville se mantêm e o italiano Loredano continua sendo o espanhol Gonzales). Muito significativa é, porém, a mudança na representação dos indígenas que, vinte anos depois da estreia na Scala de Milão, são agora apresentados aos leitores em termos negativos, despidos de toda heroicidade:

in simil guerre, con le arti degli indiani, la vittoria non è sempre sicura; e poi essi nulla rispettano, non hanno leggi, né regole, né metodi, né riguardi... (...) Quello che maggiormente mi turba gli è che essi lavorano di agguati e di sorprese; gli è che e vegliardi e fanciulle son le lor vittime di preferenza, e pochi momenti fa, ebbi una nuova prova della loro selvaggia condotta (MARIANI, s/d:7)

Antropófagos, covardes, demônios, selvagens que vivem sem lei e sem regras... Ignorando a mais recente tradição, Mario Mariani parece realmente voltar à imagem negativa proposta por Ippolito Nievo e recuar até às primeiras representações quinhentistas, que descreviam um Brasil povoado por perversos e ferozes indígenas (lembra muito Gândavo esta ausência de *leggi, regole, metodi e riguardi*). Até a capa do livro tira toda a heroicidade à figura de Pery, agora representado de joelhos perante o homem branco.

Considerando que nenhuma das traduções oitocentistas de obras brasileiras foi além da primeira edição, poderá ser interessante salientar que o modestíssimo livrinho de Mariani teve uma segunda edição, aparecida em 1905; um ano depois, portanto, da publicação de *L'uomo di fuoco* do bem mais conhecido Emilio Salgari.

O romance de Salgari narra as aventuras do náufrago Diogo Álvares Correia mas é improvável que o romancista italiano tenha lido o poema de Santa Rita Durão. De qualquer maneira, é interessante lembrar que, cinquenta anos antes, Riccardo Ceroni, enaltecendo a obra de Gonçalves de Magalhães, tinha identificado uma cumplicidade entre a musa de Durão e os crimes da conquista. Agora, independentemente da leitura direta ou menos de *Caramuru*, exatamente como *Il Guarany* de Mario Mariani, também o romance de Emilio Salgari apresenta uma inversão de signo na representação dos índios do Brasil – neste caso, Aimorés e Caetés, apresentados pelos autor como antropófagos repugnantes, mais ferozes do que os leões e as tigres da Ásia e da África.

126

Salgari volta a descrever os indígenas do Brasil usando muitos dos elementos próprios da imagem tradicionalmente negativa que tinha sido elaborada logo a seguir à descoberta da Ilha de Vera Cruz. Aos seus jovens leitores Salgari oferece, assim, uma justificação meramente gulosa do canibalismo e uma redução à condição animal dos habitantes do Brasil, descritos agora como sendo «antropofagi ributtanti, che si dice abbiano soprattutto una passione spiccata per la carne degli uomini bianchi» (SALGARI, 2003: 15). É verdade que, episodicamente, o escritor italiano fala também da coragem e da habilidade dos índios mas isto não autoriza a considerar o romance isento duma visão imperialista e não raro racista. *L'uomo di fuoco* descreve, de resto, um Brasil infernal, caótico e perigosíssimo porque o homem branco ainda não o pacificou. Para levar a cabo a sua missão – o fardo do homem branco do célebre poema que Kipling escrevera cinco anos antes – Diogo terá apenas que usar a tecnologia que já domina (a

espingarda e a pólvora), eliminar os Aimorés, o principal obstáculo à europeização da nova terra, e tornar-se chefe dos Tupinambá.

Como justificar esta reviravolta na representação dos indígenas no “Indianismo dos italianos”? Antes de concluir, haverá que encontrar uma razão que explique porque, nos últimos quinze anos do século XIX, a cultura italiana abandonou a visão solidária com as vítimas da conquista, que caracterizava as obras publicadas entre 1857 e 1885.

Considerar as traduções como fatos socialmente determinados pelo contexto cultural de chegada poderá ajudar a propor uma possível resposta. A partir deste ponto de vista, as primeiras traduções oitocentistas de obras brasileiras foram realizadas durante o processo de unificação nacional e refletem a ideologia libertária de luta dum povo oprimido predominante na cultura de chegada. Esta fase que, como vimos, se conclui em 1870 com a representação, em março, do *Guarany* em Milão e a tomada, em setembro, de Roma se prolongará nos anos Oitenta fechando-se, em 1885, com a tradução da *Confederação dos Tamoios* do conde Ermanno Stradelli.

Significativamente, nesse mesmo ano de 1885, começa o colonialismo italiano, com a ocupação da cidade de Massaua na Eritreia. O deputado Giovanni Bovio, apoiando a operação militar, eis o que declara no Parlamento:

per noi un diritto alla barbarie non esiste, come non esiste la libertà d'ignoranza, non la libertà di delinquenza. Esiste un diritto fondamentale: quello che ha la civiltà di diffondere dovunque la sua potenza innovatrice come si diffondono la luce e il calore. (cit. BRUNELLO, 1994, p.69)

Os romances de Mario Mariani e Emilio Salgari refletem claramente esta nova sensibilidade e, neste sentido, como escreve Piero Brunello, é importante lembrar que:

la colonizzazione nell'America del Sud e le conquiste coloniali in Africa apparvero espressioni di un medesimo processo

tanto che, almeno fino agli anni che precedettero la guerra di Libia del 1911, termini come «colônia», «colonizzazione», ed «expansione colonial», designarono sia l'emigração contadina o «expansão etnica», sia a conquista militar de territórios de estados estrangeiros. L'ambiguità lessicale era fondata sull'idea di potenza della nazione, sulla dichiarata superiorità razziale degli europei, sul disprezzo verso i nativi africani o americani (BRUNELLO, 1994, p. 69).

128 O discurso colonial elaborado para as conquistas africanas funcionava, portanto, perfeitamente também para a propaganda emigracionista. Compreende-se, então, porque Alessandro D'Atri, um dos mais fervorosos apoiantes da presença italiana no país sulamericano, colocou como epígrafe ao seu panfleto *Colonizzazione nel Brasile* – publicado em 1888, ano em que entraram no Brasil mais de 100.000 italianos (TRENTO, 1989, p.34) – as palavras do deputado Giovanni Bovio, afirmando que os italianos tinham o direito «di colonizzare quella parte del Brasile, che pare ancora abitata da uomini primitivi, i quali sono affatto ignari degli immensi tesori che offrirebbe la coltura di quelle foreste vergini» (cit. BRUNELLO, 1994, p.71).

Aceitando a possibilidade de encarar a tradução dum obra como um ato cultural associável à ideia de dominação, será agora mais fácil compreender porque, em 1908, se publica em Itália *Il cacciatore di smeraldi* de Olavo Bilac, na tradução de Carlo Parlagreco. Já não é com Peri ou com os Tamoios que os italianos se identificam; na primeira década do século XX, é na epopeia dos bandeirantes e no «violator di deserti» (BILAC, 1908: 8) Fernão Dias Pais Leme que os leitores italianos se querem rever.

De resto, como afirma Edward Said, a construção dum império, para se realizar, precisa de se basear na ideia culturalmente elaborada de ter um império (SAID, 1998) e os versos de Olavo Bilac (1908: 55 e 57), publicados três anos antes da invasão da Líbia, eram para os leitores italianos um explícito convite à conquista:

Tu fosti come il sole, fonte di vita umana,  
 Ed ogni tuo passaggio era un cammino  
 aperto, Ogni posa cangiata una nuova  
 conquista,  
 E mentre tu seguivi il tuo sogno egoista,  
 Col piè, siccome un Dio, fecondavi il  
 deserto! (...)  
 Le famiglie, nel suono dei bronzi, e  
 degli arati Tu canterai col fremito delle  
 masse, nei prati Nelle vie, negli inni di  
 pace e di lavoro,  
 E l'oblio soggiogando attraver-  
 so le età, Violator di deserti,  
 fondator di città,  
 Tu nel cor della patria avrai l'eterno alloro!

## REFERÊNCIAS

- Associazione Italia-Brasile (1995), *Novamente ritrovato. Il Brasile in Italia 1500-1995*, Roma, Consiglio dei Ministri–Dipartimento per l'informazione e l'editoria.
- AVELLA, Aniello Angelo (2012), *Una napoletana imperatrice ai tropici. Teresa Cristina di Borbone sul trono del Brasile 1843-1889*, Roma, Exorma.
- Batalha, Maria Cristina (2009), «Traduzione e modelli canonizzati: l'angoscia della disobbedienza», in *Oltre l'Occidente. Traduzione e alterità culturale*, Milano, Bompiani, 2009, pp. 55-79.
- BILAC, Olavo (1908), *Il cacciatore di smeraldi*, traduzione italiana di Carlo Parlagreco, Roma, G. Romagna.
- BOSI, Alfredo (1992), «Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar», in *Dialética da colonização*, São Paulo, Companhia das Letras, pp. 176-193.
- BRUNELLO, Piero (1994), *Pionieri. Gli italiani in Brasile e il mito della frontiera*, Roma, Donzelli.
- CASANOVA, Pascale (2001), *La República mundial de las Letras*, Barcelona, Anagrama.
- CERONI, Riccardo (1857), *La Confederazione dei Tamoi*, Poema portoghese del commendatore De Magalhaens, "Rivista Contemporanea", volume IX, gennaio-aprile, pp. 289-299, 451-463, 631-644.

DARNTON, Robert (1994), *Il bacio di Lamourette*, Milano, Adelphi.  
 Faveri, Claudia Borges de (2015), «As traduções do Brasil – um fluxo contínuo do século XVI à atualidade: elementos para uma análise não dicotômica», in *O Brasil traduzido. Palavra estrangeira*, São Paulo, Rafael Copetti Editor, pp. 7-18 Fico, Giovanni (1864), «Prefazione», in J. de Alencar, *Il Guarany ossia l'indigeno brasiliano*, Milano, Serafino Muggiani e Comp., pp. V-XV.

GARIBALDI, Giuseppe (2008), *Poema autobiografico*, Bologna, Promo Music Books.

GOÉS, Marcus (1997), *Carlos Gomes. Un pioniere alla scala*, Crema, Nuove Edizioni.

GOMES, Antônio Carlos, *Il Guarany. Melodramma in quattro atti*, parole di A. Scalvini, Milano, Francesco Lucca.

HOLANDA, Sérgio Buarque de (2002), *A contribuição italiana para a formação do Brasil*, edição bilingue, Florianópolis, NUT/NEIITA, Universidade Federal de Santa Catarina.

LEFEVERE, André (2007), *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*, Bauru, EDUSC.

130

MARIANI, Mario (s/d), *Il Guarany. Romanzo popolare*, Milano, Cesare Cioffi Editore Libraio.

NIEVO, Ippolito (1996), *Confessioni di un italiano*, Milano, Mondadori. Osculati, Gaetano (1854), *Esplorazione delle regioni equatoriali lungo il Napo ed il fiume delle Amazzoni. Frammento di un viaggio fatto nelle due Americhe negli anni 1846-47-48*, Milano, Fratelli Centenari e Comp. Perozzo, Valentina (2013), *Romanzi, romanzieri, società in Italia alla fine dell'Ottocento: una banca dati e un progetto di ricerca*, “Bollettino di storia dell'editoria in Italia”, XIX, 1, pp. 25-32.

PETERLE, Patricia (2011), «Pontes culturais entre Itália e Brasil», in *A literatura italiana no Brasil e a literatura brasileira na Itália: sob o olhar da tradução*, Florianópolis, Copiart, pp. 7-12.

RIALL, Lucy (2011), «Garibaldi exilado nas Américas», in Garibaldi, história e literatura. Perspectivas internacionais, Porto Alegre, EDIPUCRS, 2011, pp. 191-210

RICCIARDI, Giovanni (2006), *Bibliografia letteraria brasiliana in lingua italiana*, Rio de Janeiro, Ministério da Cultura – Fundação Biblioteca Nacional. Rizzuti, Alberto (1997), *Fenomeni del baracconte. Il Guarany di Antônio Carlos Gomes fra donne, cavallier, armi ed orrori*, Torino, Paravia. Said, Edward W. (1998), *Cultura e Imperialismo*, Roma, Donzelli.

SALGARI, Emilio (2003), *L'uomo di fuoco*, Torino, Viglengo. Stegagno Picchio, Luciana (1981), *Antropofagia: dalla letteratura al mito e dal mito alla letteratura*, "Letterature d'America", 2, pp.5-43.

STEGAGNO PICCHIO, Luciana (1997), *Storia della letteratura brasiliana*, Torino, Einaudi.

STRADELLI, Ermanno (1885), *La confederazione dei Tamoi. Poema epico di D. J. G. de Magalhaens*, Piacenza, Vincenzo Porta.

TRENTO, Angelo (1989), *Do outro lado do Atlântico. Um século de imigração italiana no Brasil*, São Paulo, Nobel.

TORQUATO, Carolina Pizzolo (2007), Breve estudo sobre a literatura brasileira na Itália: traduções entre 1882 e 1996, "Fragmentos", 33, julho-dez, pp. 381-393.

TREECE, David (2008), *Exilados, aliados, rebeldes. O movimento indianista, a política indigenista e o estado-nação imperial*, São Paulo, Edusp.

TRENTO, Angelo (1989), *Do outro lado do Atlântico. Um século de imigração italiana no Brasil*, São Paulo, Nobel.

VEGEZZI-RUSCALLA, Giovenale (1857), Historia Geral do Brasil por um socio do Instituto Historico do Brazil, "Rivista Contemporanea", Vol. X, maggio-agosto, pp. 607-614.

## NOTAS

<sup>1</sup> Como escreve Lucy Riall, Garibaldi utilizou recordações da América do Sul para afirmar sua identidade política e seus objetivos: «As experiências daqueles anos ajudaram Garibaldi a unir o seu grito e o seu próprio furor com o alarde político. Especialmente, adotou uma vestimenta exótica e um comportamento anticonvencional, herdado das milícias dos gaúchos brasileiros e uruguaios; se é evidente que usava cabelos longos, camisa vermelha, *poncho e bombachas* pela praticidade, é também verdade que aquele look ajudou-lhe a fazer-se notar.» (RIALL, 2011: 199)

<sup>2</sup> Não encontrando o livro de 1871 em nenhuma biblioteca italiana, confesso que, ao ler que o musicólogo Alberto Rizzutti (1997: 12) considerava *Il frate avventuriero e la vergine* uma tradução do drama patriótico *O Jesuíta* publicada em 1865, cheguei mesmo a duvidar da efectiva existência desta segunda edição da tradução de Giovanni Fico. Devo à generosidade de Valeria Cristina Bezerra, que muito agradeço, a informação que me confirmou a publicação deste livro.

<sup>3</sup> «intanto giovami il conchiudere già noverare la nascente letteratura brasiliana, tacendo di numerosi poeti, più prosatori, e sono V. de Salvador, De Matos, Monte Alverne Da Barboza, d'Andrada, D'Abrantes, Maricà, S. Leopoldo, De Cayrù, Azevedo Coutinho, ecc. ecc.» (VEGEZZI-RUSCALLA, 1857: 613).

<sup>4</sup> «Noi conoscevamo il suo carattere fiero e indomato, e la nostra mente ammirava ed ossequiava in lui l'ardente patriota, l'impavido difensore di quanto la vita ha di più venerato e caro; ma ora si manifestano nel selvaggio, accoppiate ai gagliardi sensi, le gentili virtù della commiserazione e del perdono (...) Noi ci figuravamo dinanzi a un cieco e feroce odiatore dello straniero, ad uno Spartaco tutt'al più, di minore intelletto militare, e ci troviamo, senz'avvedercene, a cospetto delle umane e magnanime qualità d'un Washington.» (CERONI, 1857: 632).

<sup>5</sup> Uma identificação da cultura italiana com os indígenas do Brasil que, porém, não por acaso ignora o Indianismo dissidente de Gonçalves Dias, preferindo acolher as propostas mais conservadoras de Gonçalves de Magalhães e José de Alencar.

<sup>6</sup> «ci sembra anche un buon antidoto contro quei tanti romanzi forestieri, che fanno parlare, sentenziare e operare i loro personaggi secondo le norme di una società, che potrà forse chiamarsi oltremontana, ma non certamente italiana.» (FICO, 1864: X)

<sup>7</sup> «Il fenomeno che qui si describe è quello che, con parola indigena, è detto pororoca (da pororoc – scoppiare). Il fiume con un lungo reboato, come se fosse mosso da una forza interna, si agita, gonfia, ribolle retrocendendo con poche rapide ondate, tali però da mettere a repentaglio anche imbarcazioni di una certa portata, per ritornare pochissimo tempo dopo alla pristina maestosa sua calma. Siegazione soddisfacente del fenomeno, ch'io sappia, non si ha. Chi lo attribuisce alla marea, come pare faccia il nostro autore, non lo ha mai presenziato, e non riflette che egli non si presenta con regolarità, come dovrebbe, se quella la causa, né sempre accompagna o segue quella, anzi ne è talora affatto indipendente, per tacere della lunghezza del percorso su cui si manifesta, più di 300 chilometri, dalla foce, cioè, fino a Santarem, al di sopra di Obidos, dove la marea trova una difficilmente superabile barriera.» (STRADELLI, 1885: 273-274).

## **Novos realismos na literatura latino- americana: o paradigma-Bolaño**

Graciela Ravetti  
(UFMG/CNPq/FAPEMIG)

A discussão sobre o realismo, como se sabe, atravessa os séculos. Propor uma reflexão sobre os novos realismos no Brasil, em consonância com a mesma tendência na América Latina, significa entrar nessa longa conversa teórica sobre a representação, a possível objetividade autoral, a definição de que é compromisso político na arte e quais suas implicações, sobre o poder cognitivo da escrita literária e acerca da importância documental do texto ficcional, entre outros assuntos relevantes. O presente revela a preferência pela prática de tipos específicos de realismo na literatura, em paralelo ao incalculável impacto de certos eventos político sociais, dentro de um contexto marcado por novas tecnologias (especialmente as redes sociais e as redes digitais de signos variados e de acesso facilitado, depois da popularização dos aparelhos móveis que funcionam em rede, online, determinando o ritmo, a frequência e a qualidade das interações humanas) que vêm afetando nossos modos de ser e de viver. E, portanto, de ler e de escrever, de produzir literatura e de fazer a experiência estética que a literatura proporciona. Resulta bastante claro que estamos ante a emergência de formas literárias com signos colaterais às mudanças vivenciais, como é o caso do romance – que é também uma tecnologia.

Por novos realismos (performativos reflexivos) entendo produções literárias narrativas, produzidas no século XXI, que utilizam procedimentos que implicam interpelações diretas à experiência viva, com intensos processos de reflexão sobre a produção literária e

artística, o que confere um peso ao mesmo tempo artístico e político, intimista e público, ao esforço de introspecção. A essa vertente de produção literária denomino “paradigma- Bolaño” na literatura de América Latina. A história da literatura e da arte poderia ser contada a partir das contradições internas aos conceitos de realismo e de representação, considerando todos os percalços sofridos pelos horizontes interpretativos abertos por essas duas janelas cognitivas. Há um convencimento de partida na proposta deste ensaio: a de que o eixo realista performático reflexivo da literatura latino-americana contemporânea se consolida muito mais como um compromisso de política da literatura e de experimentos retóricos do que como alicerce ou propaganda de bandeirismos ideológicos e, ainda, que se trata de um modo de trabalhar a literatura que não se deixa reduzir, ainda, a fórmulas fechadas nem a tipologias de linguagem codificado.

134

Em suas reflexões sobre seu próprio método de trabalho investigativo, Giorgio Agamben se refere ao uso que fez de fenômenos históricos positivos – o *homo sacer* e o muçulmano, o estado de exceção e o campo de concentração – como paradigmas, com o intuito de dar conta da totalidade de um contexto histórico-problemático mais amplo. Esse é o mote do filósofo italiano para iniciar suas considerações sobre o sentido e a função do uso de paradigmas na filosofia e nas ciências humanas. Agamben observa que Foucault se serve muitas vezes da expressão “paradigma”, ainda que sem defini-la com precisão, assim como utiliza outros termos que também designam os objetos de suas investigações: positivities, problematizações, dispositivos, formações discursivas e saberes. Agamben cita a conferência de maio de 1978 na qual Foucault definiu “saber” como os procedimentos e efeitos de conhecimento que um campo específico está disposto a aceitar em um momento definido e em relação direta com um conjunto de regras e restrições próprias do discurso científico de uma determinada época. (Foucault, 1984, III,

p. 54-55 *APUD* Agamben, 2010). Na polêmica sobre as diferenças e similitudes entre o termo paradigma definido por Foucault e o caso da conhecida explicitação de Kuhn, Agamben glosa a definição de Kuhn dizendo que o paradigma é um elemento singular que, servindo de exemplo comum, substitui as regras explícitas e permite definir uma tradição de pesquisa particular e coerente. No mesmo artigo, ainda destaca um segundo aspecto sublinhado por Kuhn, o que explicita que o paradigma é simplesmente um exemplo, um caso singular que, através de sua repetibilidade, adquire a capacidade de modelar tacitamente o comportamento e as práticas de pesquisa dos científicos. E, quando um velho paradigma é substituído por um novo, incompatível com ele, se produz o que Kuhn chama uma revolução científica e que determina o comportamento dos cientistas.

Este estudo foi realizado a partir do estabelecimento de reflexões-ações, cada uma sendo nomeada por uma determinada obra representativa desses novos realismos definidos no paradigma-Bolaño, cuja obra ao mesmo tempo que revela um contexto problemático mais amplo daquele que sua obra invoca em forma singular, constitui esse contexto e lhe dá inteligibilidade. A obra título de cada reflexão-ação orienta sobre o *corpus* que foi acionado em cada etapa, organizado não só por uma lógica metonímica senão também por uma metafórica, no sentido analógico do exemplo, que transita do particular ao particular, da parte à parte: 1) – 2666 (2004) de Roberto Bolaño, como realização decisiva de uma obra de grandes dimensões e força tropológica e temática que se constituiu como referência permanente e que, de alguma forma, contém a obra toda do autor; 2) *El Desperdicio* (2007), de Matilde Sánchez que convoca uma tradição literária elegíaca e melancólica de lembrança de projetos intelectuais e artísticos relacionados com a percepção de eixos argumentativos, amplamente debatidos na América Latina, como campo-cidade, civilização e barbárie, esplendor e decadência, início e fim de projetos culturais e, sobretudo, convoca a teorização

sobre o conceito de obra; aqui, ligada a *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño; 3) *El trabajo* (2007), de Aníbal Jarkowski, e a leitura de toda uma tradição conectada à história do trabalho na América Latina, especialmente na Argentina, que pode ser conectada a uma genealogia recuperada por Bolaño e aqui representada pela obra completa de Adolfo Bioy Casares; ligada aos textos *El gaucho insufrible* (2004) e *Putas asesinas* (2001); 4) *El testigo*, 2011, de Juan Villoro e toda uma literatura de México e do Caribe que dialoga com as revoluções, as guerras e a cultura da violência; relacionada com Amuleto e Estrela distante e que na literatura brasileira contemporânea pode ser referido a autores como Marçal Aquino, *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios*, e Daniel Galera, *Barba ensopada de sangue e Mãos de cavalo*.

Na América Latina das duas últimas décadas, muitos foram os eventos que deixaram importante lastro social. No entanto, destaco somente dois: 1994 (México, crise financeira de ressonância mundial – o efeito tequila –, Serra Lacandona) e 2001 (Argentina), nos quais, face à gravidade das consequências produzidas nota-se uma marcada diferenciação de comportamentos coletivos e de performance social, cujos efeitos na literatura me parecem rastreáveis. Tanto o exército zapatista, que teceu uma rede mundial de resistência ao sistema neoliberal imperante, como os protestos de 2001 na Argentina – a maioria deles autoconvocados e que não respondiam nem às lideranças políticas tradicionais nem a movimentos sociais reconhecíveis – resultam emblemáticos de certas práticas sociais coletivas, de formas de expressão e de formação cultural interpessoal. A partir da leitura dos romances do realismo performático reflexivo é possível observar e formular hipóteses heurísticas sobre os modos de apreensão do mundo, bastante distantes dos reconhecidos e oficialmente identitários até então, que se indiciam ou se revelam nos mundos ficcionais veiculados pelos romances. Apenas para ficar com um panorama inicial de reconhecimento das variáveis mais

evidentes visíveis na literatura atual é conveniente citar os índices de uma cultura multitudinária nascente; a tensão produzida pelo desmantelamento de maneiras mais comuns de emocionalidade, no sentido de intimidade exposta – de tentar impressionar as vidas de outros expondo a própria; a exposição que evidencia a singularidade de uma estética de fundo justificatório que fundamenta a manutenção do estado atual das relações humanas das que a arte dá conta; a manifestação de uma melancolia do futuro, implícita nos modos de mostrar como os modos de sentir e de pensar só podem ser explicados considerando a perspectiva espacial e temporal na que tomaram forma, na objetivação de ficções de realidade vistas em seus processos entrópicos e por isso mesmo aterradores. Temos, ainda, direito a pensar no futuro?, é uma das perguntas implícitas nas tramas. Romances da melancolia do futuro, futuro cujas formas projetadas fortalecem o sentimento de que o futuro será devastador.

Com mudanças subjetivas e comportamentais me refiro às diferenças entre o que foi o sujeito moderno e o que é hoje o sujeito contemporâneo, pelo menos no que se pode inferir no âmbito restrito dos estudos literários, no intervalo que pode ser percebido, ainda que não suficientemente ponderado ainda, entre, por um lado a escrita de si favorecida pelo isolamento obrigado para a criação (Virgínia Woolf e Marcel Proust como figuras exemplares) em combinação com uma cultura marcada pela centralidade das instituições culturais e educacionais (as paredes da escola, os claustros universitários, as estruturas fixas, o ensino disciplinar, os partidos políticos, as carreiras profissionais) – sujeitos modernos – e, por outro, e em vívido contraste com o anterior, os ritmos de escrita marcados pelos formatos de comunicação e de práticas culturais em redes online (conexão em redes sociais, leitura em suportes digitais, trabalho em colaboração online, produção em forma de blogs e páginas) e as conformações que, aos poucos, vão tomando as práticas educativas em rede e as performances políticas resultantes das novas majorias

internacionais em formação. Essas práticas do presente produzem um tipo de multidão diferente, que permite a imensa produção de escrita da contemporaneidade que autoriza a identificar, com Boris Groys, “mais criadores que receptores”, uma genuína produção de massas, particularizada pelo acesso à informação com rapidez e quantidade. Mutações essas que revelam comunidades agora conectadas dentro e fora dos territórios nacionais e regionais; a intimidade e a privacidade exibidas no ágora virtual-real, com fenômenos que vão da exteriorização da intimidade com um apurado *design* de si (o self público, os avatares) ao anonimato que faz questão de se fazer notar como tal (os black blocs, os zapatistas, os movimentos *anônimos* com importante impacto político, as tendências *wikileaks* que conseguem impactar e direcionar processos políticos decisivos); a percepção aguda da interdependência de todos na rede mundial humana, na aldeia universal que demanda democracia global; a percepção de estarmos já no período denominado *Antropoceno*, era na qual o homem tomou conta total da natureza e está conduzindo o desenvolvimento científico e tecnológico de apropriação total do espaço físico, em marcha cujas consequências podem ser medidas em termos da falência do planeta; as identidades e subjetividades que vêm sendo recriadas pelos sujeitos contemporâneos sem lealdade a heranças indesejadas e tantos outros deslocamentos velozes a que assistimos diariamente. Quer dizer, modos de ser singularizados pela visibilidade e a conexão permanente, com consciência acabada do perspectivismo dos modos de sentir e de pensar, sujeitos à história. Há uma transformação e uma transferência contínuas entre o que é da intimidade da leitura e o que é da emocionalidade pública e esse intercâmbio provoca importantes desvios de padrões de leitura, o que repercute seriamente nas políticas culturais e na própria elaboração de produtos de cultura, sejam textos escritos ou não. Os segredos desvelados pela leitura performática exigem um pôr-em-cena e um pôr-se em cena.

À luz das observações explicitadas até aqui, as transformações salientadas aparecem harmonizadas como uma **virada** bastante nítida, no corpo da literatura latino- americana, que, para fines de entendimento e de esboço já de definição, estou chamando realismo performático reflexivo. Observo essa virada como uma reconstrução mais do que como uma criação, orientada por novos parâmetros referenciais que definem o que realmente conta hoje, máxime com a constante revelação de amarrações naturais e entranhadas entre os objetos que se analisam, os temas que se tratam, as formas com que se formulam a arte e a ciência, no entrelaçamento de critérios, na ampliação das bases de julgamento. Reconstrução no sentido de aprender, desaprender, começar de zero a cada vez, compartilhando e interligando.

Não posso deixar de fazer uma referência ao caráter catacrésico deste tipo de literatura já que é o que emerge com a primeira percepção da impossibilidade de *representar* experiências de outros, que é o mesmo que dizer que toda alteridade só pode ser invocada como catacrese porque é, a princípio, refratária ao conhecimento e à apreensão cognitiva passível de ser explicitada com facilidade e em seus próprios termos. A apreensão artística, a atividade estética propriamente dita, ou seja, a realizada pelo receptor (Boris Groys, 2014), estimulada pela atividade produtiva do autor, só se produz a contento via uma experiência performática de identificação com experiências prévias que podem ou não ser comuns a ambas instâncias – escritor e leitor, no nosso caso. A falta de confiança na efetividade da representação notoriamente provoca um impasse que ameaça qualquer posição artística que se queira representacional e estaria prevendo, a princípio, o fracasso de todo projeto literário que se propusesse uma meta de heurística realista, seja da natureza que for. O realismo irrompe como reação a essas primeiras percepções – o grão da performance na escrita e os índices de representação. É desse impulso que são geradas as passagens de um modo de

dizer ao outro, de uma forma de formular questões a equações de demonstração.

À condição performática dos novos realismos se acrescenta o aspecto reflexivo, porque, como afirma Rancière em *Políticas da escrita*:

Escrever é o ato que não pode ser realizado sem significar, ao mesmo tempo, aquilo que realiza: uma relação da mão que traça linhas ou signos com o corpo que ela prolonga; desse corpo com a alma que o anima e com os outros corpos com os quais ele forma uma comunidade; dessa comunidade com a sua própria alma. (1995, p.7)

O realismo performático reflexivo constrói-se entre o contemporâneo como o intempestivo (Nietzsche, Barthes, Agamben) e o anacrônico como conservador, nos quais se coloca em perspectiva uma forma de escrita como ação literária cuja eficácia se mede pelo estado performático produzido no leitor/espectador, aqueles que acrescentam luz sobre a *imediatidade*. Vale uma citação de Hans Blumenberg:

A pobreza de nossa relação com a realidade (em meio à riqueza de nossa relação com a possibilidade) não é só da ordem do conhecimento, da verdade, da teoria, mas também da linguagem; essa se constitui no horizonte do mundo da vida do que é dado de maneira não expressa, mas sua ação relaciona-se e deve se relacionar com o desconhecido e possível, que se armazena na imediatidade. (Blumenberg, 2013, p. 145)

Assim, há uma linha de romances, dentre os novos realistas, que pode vir a ser estudada dentro do eixo *reflexivo performático* que exige uma leitura também *performática* mediante a qual é possível verificar a emergência de padrões de compreensão originais. Esses padrões que vêm à tona tornam visíveis, a um só tempo, os mecanismos produtores da autoria, o solo de complexidade cultural que faz realizável a leitura e que possibilita a identificação obrigatória para que o ato *literário* aconteça. O segredo dessa identificação e da

revelação de tais padrões constitui a base da leitura performática. O leitor é capaz de reconhecer uma linha de performances literárias, um *corpus*, que constitui um padrão amplo que implica os dois sujeitos em jogo – produtor e leitor. Em resposta às demandas que esses textos colocam é que o olhar do leitor se posiciona em relação de identificação / afinidade, vai criando as condições para distinguir e destacar os que são ou não textos de afinidade. A estrutura que emerge evidencia, na engenharia de elaboração dos textos, um jogo de exemplaridade linguística e formal de/para criar/formatar/formular o uso contemporâneo de um *dizer pragmático sobre o real imediato*. Os padrões emergentes impactam diretamente os entendimentos morais, éticos, formais, cognitivos, culturais. A condição de *reflexivo* aponta a como tais narrativas revelam os processos de: 1) (auto) observação dos procedimentos de escrita em performance, 2) revisar, retomar, refletir sobre os dilemas da participação dos escritores no mundo representado e 3) explorar os pontos de fuga, os intervalos da transformação, os momentos mais tensos de mudança histórica em processo de captação pela escrita literária.

Fica a pergunta: falar de realismo reflexivo performático seria o mote para uma estrutura de composição ou para uma perspectiva de leitura? Seriam projetos de escrita ou são estratégias de leitura dos leitores contemporâneos, cuja subjetividade está sendo muito marcada pela tecnologia em comunicação? Seriam esses textos boas fontes de inspiração de leituras críticas tendentes a limitar os discursos dilatatórios e dissimulados de uma retórica da teoria, justificatória do atual estado do mundo? Ou, e aí tratar-se-ia de uma certa suposta facilidade de manipular os textos para encontrar fundamento para respostas que aderem aos subterfúgios dessa práxis justificatória do poder e assim as práticas artísticas vistas com esse marco teórico – realismo performático reflexivo – colaborariam com os procedimentos de controle e submissão das populações aos interesses do sistema econômico-político vigente? As respostas a

essas questões são variadas e bastante distintas entre as opiniões dos escritores, dos leitores e dos críticos. Pode ser dito que o *corpus* objeto [e a leitura que dele é possível fazer hoje] aponta à percepção de um tipo de autenticidade não conhecido até então e que, mais do que respostas abre para maisindagações.

Um dos debates recorrentes sobre realismo é o que pergunta sobre a carga de autenticidade que um texto realista poderia ter a mais que um formalista, digamos. Mas, qualquer que seja a resposta a esse falso dilema, e reconhecida a obrigatória mediação tropológica de qualquer texto, poderia se argumentar que o realismo é o estilo que habita com maior comodidade no abismo/vazio entre leitor e texto e se constrói dentro de certo tipo de estruturas de base que poderiam ser: 1) um tipo de realismo que tenta convencer de estar trazendo as coisas como realmente são, reivindicando uma porção maior de autenticidade que qualquer outro artifício literário; ou, 2) um tipo de realismo que se propõe a criar textos “fazendo de conta” e produzindo a percepção ingênua no leitor de que o abismo não existe e para isso utiliza as formas mais tradicionais como naturezas dadas e sobre elas aplica experimentalismos e força, pressão construtiva. Basicamente são essas as do realismo. Assim, o verdadeiro e o falso se determinam ou em relação ao estabelecido e institucionalizado ou confrontado com o real existencial, aquilo que só uma abordagem cínica pode desconhecer ou negar: o sofrimento humano, a desigualdade, a carência de fraternidade.

No *corpus* do que está sendo chamado aqui realismo performático reflexivo é bastante claro que os modos de estar no mundo do presente determinam formas, linguagens e temas assim como que se assumem grande parte ao menos das perguntas que poucos se dispõem a responder. Por outro lado, dado que um programa realista, de qualquer época, resulta sempre de uma luta permanente contra as formas fixas de representação, na procura da radicalização da representação, é de se esperar que se produzam espaços e períodos

de irrepresentabilidade, de ilegibilidade até que os experimentos de representação sejam estabilizados. O êxito epocal de cada emergência depende, em grande parte, da invisibilidade que vão adquirindo os tropos que se utilizam até chegar a ser totalmente imperceptíveis. A crítica e a teoria literária encontram-se sempre às voltas com esses duplos pertencimentos do realismo: o caráter de ficção de todo discurso artístico acrescido de sua patente vinculação com o real, o que acende de contínuo a suspeita de seus predicados de *verdadeiro e de referencial* serem algo mais que um mero efeito de real. Assim, a obra de arte realista seria aquela na qual as duas atitudes semi-nais – representacional e experimental – são colocadas em xeque, não só entre as personagens e suas realidades fictícias, mas também entre o público e a obra mesma e – não menos importante – entre o escritor e seus próprios materiais e técnicas. As três dimensões de uma prática semelhante de realismo na trama, no texto e na atividade de leitura, do escritor e do leitor e seus materiais, extrapolam claramente as categorias reducionistas com que se condena em bloco o realismo, com argumentos de um realismo mimético simples ou realismo empírico ou reduplicação espelhada. Vejam-se, a esse respeito, concepções desenvolvidas nas últimas décadas como as de Hal Foster – realismo traumático –, Mário Perniola – realismo extremo ou psicótico –, Karl Erik Schøllhammer – realismo afetivo –, Alberto Laiseca – realismo delirante – e o realismo performático que eu venho desenvolvendo desde 2000.

O termo *realismo* acena, então, para uma tecnologia literária que implica uma dinâmica entre saberes de distinta procedência e que se define pelo uso de bandeiras éticas fortes, quase nunca atreladas a divisões ideológicas ou partidárias esquemáticas, ligadas ou a um espírito niilista e de profunda decepção ou a um desejo revolucionário de mudança das estruturas. Quer dizer, não são de esquerda nem de direita, por exemplo. É a diferença entre lemas ou bandeiras e os sujeitos que interpelam o que distingue as tendências

dentro dos tipos de realismo praticado e dos temas escolhidos. Alguns romances contemporâneos, dentre a grande variedade de livros escritos e publicados na América Latina, encontram-se nessa vertente. O marco dessa contenda que encena a escrita aqui dita realista, no século XXI latino-americano, e que lhe dá um poderoso lastro trágico a essa literatura, marcada pela virada que identifique com o paradigma-Bolaño, é a desigualdade social, arena principal onde se dirime a batalha do que chamei antes a dinâmica dos romances considerados realistas: dar visibilidade a esse vetor do cenário político-social, algo como uma forma de arte válida para todos. Tal dinâmica consiste em uma interlocução que está sempre construindo referenciais que, ao mesmo tempo em que são reconhecidos pelos leitores, causam estranhamento e tensão pela proximidade – puramente ficcional e artística – que geram com paradigmas da realidade. Em cada emergência de literatura considerada realista ou de programas estéticos e culturais que assim se denominam ou são assim classificados é possível reconhecer algum tipo de resposta tanto a demandas contemporâneas do público quando a desafios impostos pelos novos parâmetros referenciais que surgem do compromisso de pesquisa, projetos ou experiências pessoais que normalmente acompanham esse tipo de literatura. Tais projetos implicam, segundo os próprios escritores realistas, uma sondagem específica da sociedade, um maior ou menor interesse no que se entende por contexto sócio-histórico, a identificação de um espaço narrativo de interesse e a forma que lhe seria conveniente.

144

A análise dos textos e a proposta conclusiva teórica, parece mostrar um impasse criado pela constatação de que toda obra de realismo reflexivo performático contemporâneo está organizado com base em narradores e personagens de presença forte ainda que as marcas formais sejam a inconsistência, a intangibilidade, a pouca confiabilidade e a representação parcial. E ainda, unido a essa constatação, uma outra, não menos inquietante: a eficácia da

escrita performática passa pelos processos de identificação do leitor com narradores e personagens, e é preciso evidenciar como e por quê essa identificação decorre de condições aparentemente precárias de existência. Será que o leitor reconhece, nos textos aqui referidos, a elaboração com base nas ilusões e nos choques com o real da sua própria experiência? E, nesse mesmo sentido, o fracasso da narrativa – se medido por parâmetros tradicionais e reconhecidos pela teoria e a crítica literárias – seria condizente com os fracassos continuados da vida mesma e as permanentes retomadas como estratégias de sobrevivência? E os fracassos na narrativa, seriam, pelo contrário, prova de resistência ao(s) sistema(s) de vida impostos maioritariamente?

Dentro do sistema simbólico que se desenha nos textos do vetor *realismo performático reflexivo*, a percepção de uma “melancolia do futuro” é um traço recorrente no *corpus*, um deslizamento condicionado por zonas fantasmáticas indiscerníveis entre evidência e ilusão de ótica ou de audição, que aprofunda a percepção dos mecanismos que produzem e desfazem sentido e chama a atenção para os enganos e miragens que possam daí resultar, figurações essas que operam como correlatos sensíveis e apropriados dos mecanismos exteriores. A questão é pensar como se harmoniza tal melancolia por uma perda futura, perda que se tem como certa, com o necessário princípio esperança para continuar dando sentido à vida, às lutas pela sobrevivência. E o que chamamos literatura seria precisamente essa simbiose de experiências que se realiza entre o romancista, considerado em um mundo de forças econômicas, políticas e culturais sociais e o crítico, que se encontra na mesma situação. Essa dinâmica, revela um componente performático bem definido. Desenvolvimentos sobre o tema muito estudados em nossa área – a mimese, de Auerbach a Costa Lima para não abrir o leque maior e obrigatório aos diálogos platônicos; o dialogismo de Bakhtin; o realismo de Lukács e de Brecht, por exemplo; o realismo

antinômico de Jameson; a antropologia especulativa de Juan José Saer, dentre outros momentos capitais dessa genealogia de pensamento. Performance essa que permite que cada escritor deixe sua impronta, sua marca de diferenciação individual no *mainstream* realista, porque todo processo performático é situado. Por isso, para entender qualquer tipo de realismo–estilização, estetização, formalização, invenção, deformação, conceitualização, tradução e outras operações – é preciso levar em consideração ligações mais amplas e maneiras complexas de obrar: o local, a paisagem, a economia, os nexos políticos e culturais de toda construção de cenários e tramas de romance, biografias, filosofias, enfim, tudo aquilo que Blumenberg engloba, fenomenologicamente, como “mundo da vida” (Blumenberg, 2011, pp. 491-581). E não qualquer tradição senão principalmente aqueles elementos que foram consagrados e são, por leituras permanentes, interpretações aceitas e discutidas pelas comunidades onde foram *elaboradas e ou implantadas* – e que lhes deu a aura da inteligibilidade extrema – constituintes e legitimadores de um provável cânone de autoridade, ainda que questionado por todos os ângulos. O mesmo pode ser dito do conceito de *representação* que carrega, seja qual for a definição e o fundamento a partir do qual é enunciada a definição, um componente de *saber fazer*, e um componente de *conhecer para poder fazer*. Se é possível a elaboração de um texto literário hoje é porque é herdeiro de uma língua, de uma cultura, de uma tradição de escrita e de leitura. O grande desafio do escritor realista é trazer para a linguagem um máximo de referencialidade tendo como permanente empecilho a evidente crise de representabilidade que corrói qualquer narrativa, já que sempre vai depender de mediações tropológicas também sempre em processos entrópicos. Sem recorrer a discussões mais ou menos improdutivas sobre um possível e improvável compromisso entre um certo programa formal realista que cresceria sempre sob a égide de propostas políticas que reivindicariam uma reificação da realidade

existente versus um experimentalismo mais artístico, para falar em termos prosaicos; e sem ceder a opiniões mais perigosas como as de pensar o realismo como sinônimo de um trato conservador da arte, meu interesse é pensar, como faz Jameson em recentes estudos, fora de valorações normativas, considerando o realismo como uma “frágil constelação estética” surgida no interior de um movimento dialético mais abrangente. Está claro que, apesar de ser fortemente criticado em todas as épocas como reducionista, historicamente a literatura de qualquer signo não teria sido possível sino tivesse utilizado essas formas construídas nas vertentes realistas, uma verdadeira arquitetura literária. Entre o contar e o mostrar, geram-se as formas literárias. Contar histórias, dentro da tradição narrativa imemorial ou mostrar, que seria o procedimento de introduzir elementos disruptivos que quebram a temporalidade linear dos eventos, a emergência de um presente não determinado que paira livremente sobre o destino fatal dos caracteres dos romances. Jameson fala em “presente impessoal” ou “presente de consciência”. O que é distintivo no realismo seria, para o crítico, uma tensão não resolvida entre história temporalizada e esse presente fora de órbita. A meu ver, o que Jameson chama *scene* seria um impulso performático que está no fundamento tanto da necessidade de retrotrair a narratividade frente ao impulso de fazer atuar os caracteres quanto de impulsionar o funcionamento das forças constitutivas da experiência de quem narra em termos estritos – um tipo de função autoral característica –. É, precisamente, parte da definição do que seria a narrativa performática realista. E esse tipo de narrativa, que está presente em todas as épocas, tem preponderância quando há mudanças mais marcadas nos modos de ser no mundo, nos momentos históricos de transformação tão determinantes e profundas que chegam à auto-consciência da época, a seu fluxo central de ideias. Como é o caso desse nosso início do século XXI onde as radicais transformações sociais e tecnológicas, científicas e humanistas, entram em combustão na literatura. O

“paradigma–Bolaño”, como marco literário específico das mudanças visíveis nas formas de fazer literatura hoje, surge especialmente derivado da arquitetura literária dos romances *2666* e *Los detectives salvajes*. Seguindo os rastros da genealogia desenhada pelo próprio Bolaño, proponho certas cenas de intensificação que tem muito a ver, de início, com a literatura argentina e com a mexicana. Por um lado, Bolaño tem uma impronta borgiana explícita e foi um dos primeiros bons leitores de Bioy Casares. Por outro, México foi seu espaço mítico, seu paraíso abandonado (ao qual nunca mais voltou, depois que partiu rumo a Espanha). Bolaño se inscreve na mesma linhagem de Jorge Luis Borges em certos eixos: os procedimentos do anacronismo deliberado e das atribuições equívocas, a constante reflexão e experimentação sobre os modos de representação narrativa, as enciclopédias e classificações aberrantes, as inquisições a propósito do tempo, a observação insistente da literatura e de seus agenciamentos em épocas e línguas longínquas, a prática com tramas nas quais são criadas personagens cujos destinos se cruzam na hora menos previsível e ajudam a tecer as histórias que saltam à superfície e que só a ficção literária desvenda como projeções imaginárias que tomam estatuto de real, a imersão na desolação pela falta de sentido amenizada pela firme decisão de criar esses sentidos, apesar de tudo.

148

Em *2666* se formulam bem algumas linhas mestras da literatura que está sendo escrita hoje: há a narração que interpela o estado de crise social dramática e violenta, ao passo que revela cenas de intimidade e de introspecção das personagens; há o caráter de antecipação catastrófica de cenários hoje impensáveis, quanto menos representáveis; há a sobrevivência da *performance art* (os livros de Archiboldi, a performance duchampiana do livro pendurado no varal de *2666*), que parecem sinais de interpretação equívoca que acenam para crises existenciais pessoais, para profundos cismas sócio-culturais e para fugas de sentido em busca de reencenar ideais vanguardistas – aí começou tudo, que colocou “o ato de ver” e a

percepção da fugacidade e do fragmentário em seu próprios ritmos (Carl Einstein, 2011) como escopo da arte, a reflexão sobre o grau zero do desenho, o *como se faz* de toda e qualquer construção artística, o que leva diretamente para a busca da desautomatização das percepções e ao desvendar da hipocrisia que oculta os mecanismos de dominação. Fugas de sentidos impostos por uma tradição que se mostra refratária à memória dos massacres humanos, das vítimas dos autoritarismos (da guerra dos narcos, dos terrorismos de todo signo) Que fatos são esses que se apoderam do real, o tingem de tintas tão características que só alguém privado de qualquer consciência ou em estado muito avançado de alienação poderia ignorá-los? E tudo sem elaboração de teorias explicativas, de discurso de convencimento, sem apelo à emoções fáceis porque naturalizadas. O leitor pode levantar as suas hipóteses, pode criar algum tipo de domesticação, mas o texto tende à desautorização de explicações e essas atribuições não se sustentam com as proposições do texto. A não ser aquelas explicações que tomam a catástrofe humana, social e política, e assumem uma massiva co-responsabilidade coletiva sobre o mundo desenhado pós 1994, pós 2001.

Tudo isso, somado ao comportamento que as subjetividades contemporâneas parecem estar assumindo, aumenta em volume e intensidade a atmosfera de *escrita de si* ou de *testemunho* ou, pelo menos, de um certo *autobiografismo* que paira sobre os romances do *corpus*, corre lado a lado com o tema do fracasso das buscas, com os heróis marginais e os sobreviventes ao sistema, que irão até o fim na procura de desvendar os mistérios e de desencavar os tesouros enterrados, tesouros que são, quase sempre, poetas e/ou seus textos. Se há o Archimboldi dos críticos de Bolaño, um escritor bordado com retalhos de ficções de escritor, há o López Velarde, de *El testigo* de Juan Villoro, um escritor “real”, mas que atravessa o romance todo como a cifra do sentido de México, em todas os setores, como um chamariz para ler o poeta mexicano, morto aos 33 anos,

saber e poder recitar seus poemas de cor. Esses versos que estão sempre na “ponta da língua” de tanta gente, que parecem surgir do nada para explicar o mundo, a vida, o México; um poeta de início do século XX e que agora, no século XXI está aí, disponível como um praticável para formular o sentido da vida no presente impessoal e no presente muito marcado pelas circunstâncias que conformam o cenário romanesco. E há um livro e uma obra de teatro, escrita e reescrita como um *vodevil*, entre divertimento e pornô que escreve um escritor intelectual junto com uma jovem desempregada, resto como tantos restos do menemismo da Argentina, e que chegam a montar uma performance teatral, em *El trabajo*, de Aníbal Jarkowski, que conclui de forma misteriosa, violenta e trágica. E há a mulher brilhante, “a melhor da geração, que nunca escreve a obra, tão esperada, e que morre “antes de tempo” (“em 2001, el año negro”, diz a narradora), em *El desperdicio*, de Matilde Sánchez, uma espécie de romance à *la clef* (biografia e autobiografia?, ficção autobiográfica? Autoficção? Produção de si e dos próximos?) Uma ficção de olhar único, se for possível pensar nesses termos, que se organiza como um trajeto literário ficcional no qual se persegue um *autodesign* de si e do entorno, no qual é fácil de reconhecer a Buenos Aires das décadas de 80 e 90 e da qual a autora diz “*Todo indica que la comedia se convirtió en elegía*”. Isso, num romance dividido em três: “La edad de la comedia”, “El período gótico” e “Barroco fúnebre”, cujos títulos são transparentes da re-flexão literária que o próprio texto encena onde o anacronismo formal – comedia, gótico, barroco, elegia – se consubstancia com uma percepção emocional e corroboradora das misérias do presente. As ações das tramas dos romances do *corpus* estão em grande parte marcadas pela agência de procurar com paixão, pagar com qualquer sacrifício mas não esmorecer o impulso, para desencavar um texto, aquele texto; um autor, aquele autor, que, por que não?, poderia(m) ser os depositários da resposta a um dos segredos melhor guardados da humanidade: o quê da literatura,

a solução do enigma da arte, que é o mesmo que izer, o segredo do sentido da vida. Há também o móbil dos movimentos de recuo, no qual há autores e lugares aos quais se volta: a volta ao campo, em *El desperdicio*, para aí reconhecer e figurar a “decadência do esplendor do campo argentino; a volta a México do protagonista de *El testigo*, para aí reconhecer a “decadência” da nação, agora em mãos da criminalidade; a imersão em formas de arte denegridas nas quais emerge a figuração de uma Buenos aires pós menemismo, para aí reconhecer a “decadência” de uma cidade e de um modo de vida; a volta a América Latina de Amalfitano, o professor chileno de 2666, para aí reconhecer a “decadência” de América Latina.

Bolaño pode ser visto/lido como um dos iniciadores, ou pelo menos uma das pontas do iceberg, de um novo período artístico que cancela a pós-modernidade. Nesse paradigma-Bolaño que estou propondo para ler certos romances produzidos na América Latina (em especial na Argentina e no México, para os propósitos deste artigo) é possível anotar, de partida e como sinalizadores de leituras futuras: (1) a evidência de uma política da literatura que leva em consideração o contexto na qual se gesta a literatura do século XXI, na qual a violência atua como detonante do poder ficcional geral e fulcral, sendo possível contabilizar assim as diversas formas que essa violência declarada assume no presente, desde as variadas faces que assumiram o antissemitismo, o racismo aniquilador e os massacres de gênero; (2) o impulso a uma espécie de construção literária que ao mesmo tempo em que revela experiências que podem vir a favorecer uma experiência estética de identificação performática recria o conceito de verdade histórica pelo peso conferido à reflexão que permite extrapolar as histórias secretas e pessoais e ressignificar as grandes e permanentes questões humanas, um tipo de *aplicabilidade* a todas as situações de violência, injustiça, extermínio e dor; (3) a qualificação de falta de legitimidade das práticas, uma das marcas registradas da ficção de Bolaño, estruturada por uma proli-

feração de perfis, vozes – incluídas misteriosas vozes providas do além – que expõem redes de informações, opiniões, vivências que, ainda que não esclareçam os fatos da trama, e essa é outra marca do realismo praticado por Bolaño jogam luz sobre os mecanismos de ficção sobre os que se assenta o poder. Se o leitor nunca poderá saber quem foi o responsável pelos crimes das mulheres de 2666, a iluminação estriba em saber que o poder se consolida com soluções à maneira dos romances de detetives, nos quais um consolador fecho dos casos permite uma volta à paz para o leitor conturbado. Já nos romances de Bolaño, a arbitrariedade desses remates lenitivos são substituídos por finais abertos nos quais fica evidente que o poder e o sistema que o sustenta estão em constantes processos de ruína e dissolução, razão pela qual necessitam, para atualizar a vigência, postular à categoria de réus, indivíduos reconhecidos como sujeitos criminosos; (4) a invocação a uma melancolia do futuro, figurada no próprio título do romance, 2666, iminência de um tempo que pode não querer acolher a humanidade que se enxerga hoje derrotada e sem esperança; e (5) a inscrição das tramas em descrições físicas de cenários internacionais que adquirem consequências significativas, uma espécie de poética da itinerância, da constante passagens das personagens por territórios e lugares marcados por especificidades. Resta acompanhar como estas linhas do paradigma Bolaño estão sendo desenvolvidas na literatura contemporânea.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Signatura rerum*. Sobre el método. Barcelona: Editorial Anagrama, 2010.

BOLAÑO, Roberto. *2666*. Barcelona: Anagrama, 2006.

BOLAÑO, Roberto. *El gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama, 2004.

BOLAÑO, Roberto. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 1998.

- BOLAÑO, Roberto. *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- BOLAÑO, Roberto. *Putas asesinas*. Barcelona: Compactos Anagrama, 2005.
- EINSTEIN, Carl. *Negerplastik [Escultura Negra]*. Tradução Inês de Araújo. Organização e Introdução de Liliane Meffre. Tradução de Fernando Scheibe. Anexo de Roberto Conduru. *Negerplastik de Carl Einstein, aqui e agora*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.
- FOUCAULT, Michel. *A história da sexualidade I: a vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 4. ed. Trad. de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- GROYS, Boris. *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Tradução Paola Cortes Rocca. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja negra, 2014.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Do efeito ao afeto: os caminhos do realismo performático. In: *Novos Realismos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- JAMESON, Fredric. *Arqueologías del futuro*. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción. Madrid: Ediciones Akal, 2009.
- JARKOWSKI, Aníbal. *El trabajo*. Buenos Aires: Alfaguara, 2007. KUHN, S. Thomas. *A estrutura das revoluções científicas*. 5. ed. Trad. de Beatriz Vianna Boeira e Nelson Boeria. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- LUKÁCS, György (1968). *Ensaio sobre literatura*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- LUKÁCS, György. *Ontologia do ser social*. A falsa e a verdadeira ontologia de Hegel. São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1979.
- RANCIÈRE, Jacques. *A política da literatura*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- SÁNCHEZ, Matilde. *El desperdicio*. Buenos Aires, Alfaguara, 2007.
- VILLORO, JUAN. *El disparo de argón*. Madrid: Alfaguara, 1991.
- VILLORO, JUAN. *El testigo*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- VILLORO, JUAN. *Materia dispuesta*. México: Alfaguara, 1997.
- VILLORO, JUAN. *Safari accidental*. México: Joaquín Mortiz, 2005.

## Poesia contemporânea ou poesia na contemporaneidade?

João Carlos de Souza Ribeiro  
(UFAC)

154

As considerações acerca da poesia na contemporaneidade remontam a alguns problemas de ordem epistemológica, que devem ser revistos para que, qualquer pensamento ou bússola norteadora sobre o gênero em questão e o tempo a que se refere – a contemporaneidade – não descambe para mais um discurso pautado pelo esvaziamento filosófico, crítico e efetivamente prático, no que tange à análise, pelo menos próxima, da mensagem e das infinitas verdades, que emergem da poiesis em seu entorno irrefutável e enigmático: o Real.

Em uma percepção angular, deve-se, inicialmente, a despeito da proposta elencada nesta reflexão, estabelecer a diferença entre a poesia contemporânea e a poesia na contemporaneidade. Portanto, se admitimos que a poesia é ou pode/deve ser classificada como contemporânea, estamos, desse modo, de forma irrefragável, sepultando não somente estas breves linhas como também o exercício da audiência a que todos, sensivelmente, deveríamos estar inclinados, que é o da escuta da poesia, em sua morfologia densa, poética, cuja linguagem, é completamente livre de quaisquer amarras, que impeçam o seu voo magistral e único no horizonte da dispersão.

Poesia contemporânea sugere uma vestimenta, que cobre e apaga a nudez do que se apresenta como poético; sangra um dos olhos da reflexão crítica e a análise parece um pirata naufrago no mar das possibilidades – tônica imperativa no desdobramento da

modernidade, na qual estamos todos imersos. Mas, ao contrário, se, então, asseguramos que a poesia está na contemporaneidade como o ser lançado no mundo – o ser aí; o estar, rasgando a rubrica heideggeriana e se reinventando entre cacos, no limite da pulverização, não carregamos a tinta ou não devemos fazê-lo, e que poderia pesar a pena, e condenar a poesia a um tempo, que é sabido por todos nós, como instância completamente desprovida de sentido ou de marcas substantivas, consistentes e convincentes, que a definam no tempo e no espaço.

Cumpramos afirmar, ao contrário de muitos, que jamais saberemos o que é ou quem é, com efeito, a poesia. Uma identidade? Uma entidade? Um estado em suspensão plena e constante, comprovando e legitimando o que nos informa a palavra “*epoché*”, segundo a tradição helênica? Um transe? Um estado de alma? Um mal necessário? O meio do caminho? O processo? A coisa, ainda revolvendo a busca heideggeriana – *Das Ding*, como algo que pode ser tudo e ser nada ao mesmo tempo? Ou alguma outra esfera ou o limite impossível de ser codificado pelo lógos e decodificado pelo pensamento?

Aliás, um dos motes para estarmos todos mergulhados no fluido indefinido, que é a *poiesis*, a fim de, em (con)junto, detectarmos alguns vetores, espasmódicos e imprecisos acerca da poesia na contemporaneidade e não a poesia contemporânea, é, justamente, a possibilidade de se investigar algo que não é; e se é, como é; ou onde é – algo como o sujeito barrado em Lacan, ao retomar à letra freudiana, nas trilhas psicanalíticas. E não é, frise-se bem, a negação do Ser, pois este, ao ser negado, é em sua plenitude. Caímos ou somos tombados invariavelmente pela vertigem da *hermenéia*, que nos revela que o ser é; é o sendo constante; no fluxo corrente, que é a poesia, impossível de ser determinada. É, ainda, e de forma mais contundente, o intangível; o ilimite, segundo Eduardo Portella; é o indeterminismo que se autodetermina pelos pressupostos da física quântica.

156 Talvez, devêssemos indagar o como da poesia na contemporaneidade. Sua morfologia amorfa ou sem sentido aparente; a teia que engana e enreda todos inebriantemente. Seu simbolismo, neossimbolismo ou arquiessimbolismo, em uma das modernidades distantes dos desdobramentos românticos, afastados temporalmente, mas com reminiscências de um projeto, que poderia ter logrado o êxito proposto. Mas indagamos: a poesia contemporânea fracassou diante dos embates sarcásticos e violentos entre a utopia em franco desenlace e o capitalismo triunfalista da *Wall Street*, e ainda que, sucumbido num eterno onze de setembro, reverbera seus sons estridentes, através de uma musculatura quase invencível? O problema e as dimensões dos entraves são da ordem de cifras impensáveis para personagens efêmeras como todos nós; está no nascedouro de um tempo não marcado, não definido: à guisa de algum recorte para que nossas teorias parem a fim de sabermos o que é essa tal contemporaneidade. Remeter, portanto, à contemporaneidade ou ao contemporâneo, para encapsular a poesia, é render-se completamente debilitado às ideias já combalidas de um Modernismo e um Pós- Modernismo, que se transformaram num caldo sem sabor e sem cor; sem pátrias e sem endereços; no qual tudo é possível sem ser – um verdadeiro paradoxo para vislumbrar o que é ou pode ser o contemporâneo.

Da modernidade parida pelo Modernismo, que sacudiu o mundo, no início do século passado, pode-se afirmar que, obesa e resistente a uma tradição imperante, eurocêntrica, perdeu-se em suas fabulações, pois não conseguiu, para além da congregação de várias vertentes, determinar, na linha temporal, uma assinatura que remetesse ao verniz da ruptura. A ruptura veio e o corte foi feito! Escorreu o sangue, as dores foram sentidas e a revolta se fez presente; novos matizes emergiram de poéticas de várias tonalidades e as tessituras ocuparam espaços em meio a um otimismo futurista, panfletário e de ares supremos, vitoriosos. Em princípio, para as

questões em torno das identidades e das nacionalidades, pseudorenovadas, a partir dos ecos mal compreendidos dos românticos e pela ideia de cultura local, para, posteriormente, perder o vigor inicial e descansar em vários berços esplêndidos! E com o Brasil não foi diferente. Em nosso caso particular, os berços foram os becos de um dialogismo, que pretendeu alavancar as teses possíveis sobre a brasilidade ou o possível esboço do *homo brasiliensis*, mas que, lamentavelmente, tornaram-se, ao longo do tempo, (e o Modernismo já envelheceu!) monólogos; ilhas que se apartaram do projeto original para referendarem e reinventarem a elite, que jamais saiu da zona de conforto. Da corte às academias; e das academias às universidades. Os saberes da Arte e/ou a Arte dos saberes sempre foram encastelados. A realeza de um lado e a plebe do outro; e um vazio tumular entre ambos. Por quê? Monólogo em tons monocórdicos parece ser o acento mais adequado para o rabisco crítico, que impingimos para o cenário historiográfico em tela.

Da pós-modernidade, como *continuum* de um modernismo, que não sabemos exatamente quando deu seu último suspiro ou quando surgiu na esgarçada modernidade, se é que isto aconteceu; em verdade, o que se tem é o discurso do nada nadificante. Vácuo. Vazio. Texturas que versam sobre a própria linguagem, elevando-a a patamares cimeiros de significação cada vez mais libertários e longe das classificações metaficizantes. O mundo não é o *locus* da urgência; mas, antes, a urgência é *locus* do mundo. Nos turnos do significado e da significação, com seus desdobramentos, percebe-se a trama, quase suicida, do texto que parece não apresentar o sentido que o arremessaria para além de suas margens; ou o texto que se autocompõe, se é que possível elaborar esta sentença. O fato é que o obscurantismo de um tempo, que é a própria diluição das teses modernistas, ao tempo de sua instalação, como torre da esperança, pairou sobre um tempo em que as utopias já há muito estavam sepultadas e o sujeito era uma fatura a ser liquidada, pois

o tempo apressava os ponteiros do relógio e tudo não passava de vazante insustentável a ser perder nos ralos das significações rasas e denunciadoras do estado do sujeito. O mal – estar não era mérito ou demérito da civilização, mas, também, do modernismo, pós-modernismo e, claro, da contemporaneidade. Nada na realidade poderia durar tanto tempo. Entre o Real quantificável e a realidade sem valor, abriu-se um abismo monstruoso, que, por sua vez, provocou a perda total de representação daquele sujeito que, por muito tempo, capitaneou os movimentos históricos. Os fazeres na pós-modernidade são questionados e os modelos são antimodelos. O que se pensou, portanto, acerca dos modelos, que deveriam ter sido tombados pelos modernistas, em verdade, ruiu de vez, na pós-modernidade, que segurou a tocha olímpica de seus predecessores para incendiar a estrutura arcaica e carcomida de seus primórdios. O mundo, na esteira de uma globalização crescente e inevitável, também perdera seus líderes. Onde estão os salvadores de pátrias? Sem figuras messiânicas, a poesia recolheu o silêncio dos mortais e dos deuses também, que, por sinal, e para o arrepio da Humanidade, estavam todos mortos. Seria isto a consolidação do pessimismo epocal, perseguindo a vontade de representação schopenhauriana? Com efeito, a denegação aponta para uma direção oposta. Assim, devemos estabilizar a questão, a *priori*. Qual seja: é o realismo da realidade planetária, nua, crua e sem portais da esperança abertas.

158

O ser e o tempo heideggerianos, agora, têm de conviver, pacificamente, com a náusea sartreana, em que o sujeito, de tónus universal e não mais local, é incabível dentro de si mesmo. Não cabe no mundo, pois não há mais determinações metafísicas, que coordenem ou se responsabilizem por um mundo caótico. Nesse sentido, é oportuna a provocação, e este movimento não emerge da Filosofia e tampouco da História; e, sim, das inquietações da Poesia. A saber: desde quando o mundo deixou ou deixara de ser caótico? Na tradição metafísica ocidental, além de trazermos na

experiência coletiva (erfahrung) o DNA ancestral de um caos e de um cosmo, que organizou divindades e a própria humanidade, da qual somos sujeitos representacionais, também carregamos a falha sistêmica, que provoca, indelevelmente, todas as estruturas visíveis e não – visíveis no mundo. Portamos, sem dúvida, a culpa de, um dia, em tempos imemoriais, termos sido como os deuses; e, para nossa desgraça, termos nos perdido na Terra por causa de um fogo roubado dos céus! Quem sabe, na desgraça e na errância da Humanidade, a poesia se fez e se faz necessária, inclusive na atualidade, que buscamos compreender, aqui e alhures, como contemporaneidade e que, paulatinamente, parece nos devolver às cenas primordiais? A contemporaneidade e sua poesia indicam o caminho de volta; o retorno mítico para que reconhecamos nossos traços mais essenciais. A poiesis verte; é fluxo inesgotável, que jamais cessa sua atividade; funda e refunda a realidade; é, fenomenologicamente, o evento. Os humanos, ao contrário, pervertem; sobretudo, os poetas, que se escudam perigosamente na palavra para transfigurarem os véus da realidade, eternizando-a e fazendo ruir os portais do Tempo. E se a história é um círculo vicioso e virtuoso, caminhamos em uma legião, sob o fio da navalha, o tempo todo, buscando o início que é o fim; o fim que é o início, em uma repetição enfadonha, porém necessária. Eis uma das marcas, que denunciam o que é do pertencimento da poesia contemporânea, uma vez que defendemos que a poesia não é, não pode e nem deve ser compreendida como contemporânea, mas a que invade, com suas águas incessantes, o tempo cronológico e factual reconhecido como contemporaneidade. Paradoxalmente, constitui-se na busca pelo que não é mais; a busca pelo que já foi; a escatologia da palavra como índice temporal de um sujeito morto, de um deus morto, ambos esbravejados heróica e antecipadamente por Nietzsche, às margens da hipocrisia epocal e de uma loucura inventada institucionalmente para calar a voz de um homem à frente de seu tempo. Assim, cumpre-nos afirmar que não há ligações, eles

ou conexões com a realidade circundante, pois, como a contemporaneidade transita ontologicamente nas raias da virtualidade, o que existe, em verdade, é a letra vagante; flutuante sobre si mesma. O sujeito que perambula e que, conseqüentemente, não sabe diferenciar o horizonte do vértice. Ora, o sujeito ek-sistente não se reconhece mais como um ser riscado. A par disto, é imperativo indagar: estaria ele, portanto, sem vísceras?

O *time* da contemporaneidade é, paradoxalmente, curto. Compreendamos a contemporaneidade como se esta fosse um fundo negro, iluminado, precariamente, por vaga-lumes – uma metáfora poeticamente oportuna. O corte, a separação entre o vazio excludente dos sentidos e as luzes em estado de falência. A perda de referenciais. Luzes vagas, que não se sustentam acesas em uma imensidão temerária, apavorante; propositivamente devoradora. Assim, no tabuleiro das especulações, tudo é possível: a miopia das subjetividades, a afasia da coletividade e a cegueira completa dos heróis. Afasia, vale ressaltar, não combina com o silêncio; e, na divagação, os andarilhos, que perdidos neste vagão gigantesco, que é a contemporaneidade, não sabem de onde vieram e tampouco sabem para onde vão – mote suficiente para fazer da angústia e da melancolia temas recorrentes na poesia contemporânea. Tratadas de forma pulmonar pelos longínquos românticos, a angústia e a melancolia os levaram à morte, impiedosamente! Que legado significativo deixou nossos parentes românticos, que determinaram o próprio fim sem terem lutado bravamente? O fim do corpo físico cristalizou na poesia daquele tempo a verdade de uma época marcada por prantos, fracassos, boemias e tuberculosos, que deveriam acontecer no viço da juventude. Tratadas de forma cerebral pelos realistas, ambas seriam apenas reações normais de um ser humano, cientificizado e reduzido a objeto e nada mais. Tratadas de forma estomacal pelos modernistas, elas consubstanciaram o estado em avaria do sujeito cidadão em meio à confusão, à rapidez e à prática nascente dos

seres sem tempo. Já na pós – modernidade, que se confunde com o contemporâneo, ou vice-versa, ou coisa alguma, a angústia e a melancolia são tratadas como cânceres necessários para a purificação de almas coletivas, que se fragmentaram; dessubjetivaram-se; e o processo de pulverização da essência é cada vez mais crescente na turbulência da/na contemporaneidade marcada pelo esquecimento do *logos*. Morrer por um ideal, que não foi alcançado, pode ser, quem sabe, um ato de heroísmo, mas manter-se estático, sem ter planejado absolutamente nada, e sequer saber por que caminha por trilhas sinuosas no mundo, que se transformou em uma colcha de retalhos rotos e descosturados, não é nem lema de vencedores e muito menos de perdedores. A angústia faz parte do cardápio de todos, nesta atualidade globalizada; e a melancolia acorda e dorme com todos, todos os dias. Não se deve temer a morte, mas a vida vivida nas urbes digitalizadas.

Cotidianamente, o que era da ordem de poucos iluminados, de seres quase divinais – os poetas – agora é do pertencimento de todos, pois o mundo contemporâneo é o mundo das banalidades. Banalizam-se tudo e todos: a maternidade, a vida e a morte; as conquistas e as derrotas; os paradigmas e os valores; o certo e o errado; os seres e as coisas. Estaríamos, pois, vivendo um novo realismo às avessas, uma vez que os temas da poesia contemporânea tangenciam estados de alma e fatos do dia a dia em sua forma mais horizontal? Somos personagens estilizadas em um tempo determinado pelo sarcasmo corrente e a torpeza das vilanias mais indescritíveis, como se todos nós estivéssemos bebendo naturalmente um copo d’água?

Há, neste sentido, dois extremos, que devem ser, a meu ver, elucidados. Quais sejam: de um lado a poesia contemporânea incorpora as faces desnudas e, por que não dizer, absurdas da realidade epocal como faturas liquidadas e já protestadas sem chance de serem resgatadas. E o derrotismo ou o borrão apocalíptico, que pode cair sobre o papel e apagar a voz humana e suas impressões poéticas,

não significa evocar um *Byron* ou um Mário de Sá-Carneiro, na suntuosa roda da fortuna, que mexe o caldo do contemporâneo. Em movimento oposto, é preciso pontuar nesta explanação que a poesia contemporânea, após ter se libertado de todos os seus grilhões formais, de ter sido experimentada e inovada em suas múltiplas formas e ter se visto no espelho de Narciso, enfim, descobriu-se como autorreferência. Não é por acaso que todas as tentativas de expulsão dos poetas simbolistas do modernismo brasileiro fracassaram não pela força imposta ou pelas ideologias, que pareciam ser mais sólidas e coerentes com a propaganda anunciada sobre o movimento que proclama a independência das letras nacionais. É no Simbolismo, que adentrou a modernidade, que a poesia deslocou-se e, simultaneamente, descolou-se de um *corpus* em que a máxima era “a velocidade do automóvel venceu a Samotrácia.” Do outro lado, a poesia na contemporaneidade elevou-se a um ponto de exclusão da própria realidade, na qual está inserida, para observar aquela de cima para baixo. Imaginemos a figura de um astronauta solto no espaço, fazendo algum reparo numa estação espacial e vislumbrando o belo inferno que é a Terra. Eis a síntese do contemporâneo: contemplação e horror; beleza e destruição, nuvem e areia; silêncio e deserto; sonho e fim. Essa gangorra insana mobiliza as subjetividades para deslegitimarem o Eu, cuja narrativa é a seguinte: a grande estrela, que brilhou no Modernismo, adoeceu no Pós – Modernismo para, por fim, ser substituída pelo Si na contemporaneidade sem marcas, sem limites. É no ensimesmamento do sujeito pós-freudiano, que a linguagem poética, na contemporaneidade, busca sua fonte de sobrevivência diante de uma realidade cibernética e pós- cibernética, que aprisiona as identidades, cada vez mais frívolas, e que estão sendo adestradas (para não dizer alienadas, pois o termo está banalizado, também!) a fim de serem reféns das teclas dos computadores, *tablets*, celulares e dos *smartphones*, que se propagam no mundo em modo digital mais rápido do que as cargas virais, que acometem

sistemas eletrônicos ou as endemias e pandemias, que atingem a Humanidade, nas várias curvas do planeta. Quanto ao Si, cabe referendar, ainda, a tese de que não há mais espaço para o Outro. A Alteridade não é sombra projetada na caverna e tampouco fruto de um desejo (*Wunsch*) em vias de realização. Opera-se o contrário: o Outro, que nas modernidades anteriores constituiu-se na medida do Eu, o sujeito, é, atualmente, a ponte partida; é o lado oculto da Lua, onde *Lilith* reina soberana. É zona de penumbra; é fantasma que não pode ser exorcizado, pois a Alteridade é também outra identidade em busca de sua completude. O átomo foi, enfim, dividido em tomos e podemos somente experimentar um dos gomos da laranja, desde que tenhamos a sorte de escolher um que não esteja estragado.

A pasteurização da realidade contemporânea reinventou os simulacros, na forma de hologramas, sempre movediços, sempre dúbios e em movimentos perigosos. A informação se sobrepõe ao conhecimento e a visão do sujeito na contemporaneidade é, portanto, enlatada, de fácil digestão, mas sem nutrientes, que garantam boa saúde e longevidade. Assim, o império de um capitalismo animalesco e bestial avança e marca as subjetividades com códigos de barras e números sem fim. E a poesia? Qual é o lugar da poesia em um plano esmagado por *links*, *bites*, excesso de fatos e imagens, que concorrem covardemente com a atividade do pensamento nos dias atuais? O óbvio aponta para a grande resposta, pois é na obviedade das coisas que residem as sentenças; a verdade que tanto se almeja alcançar de forma objetiva.

Ao fazermos uma comparação esdrúxula com um felino, que, emparedando o rato na parede, não dá chances ao pequeno e indefeso roedor para escapar, pois não devemos perceber a poesia como uma presa frágil e prestes a ser morta e devorada por um algoz implacável, retiremos daí o fato inequívoco de que a realidade contemporânea é mais do que uma caverna eletrônica, (os *shopping centers*, verdadeiros templos do consumo) é a hipérbole

das análises, que não levam ninguém a lugar algum; e o felino da imagem, que ora apresentamos, é exatamente assim; é mais do que um ser mitológico para, numa tragédia qualquer, consumir o destino trágico de um herói ou de uma heroína (di)vagando no anonimato; é o desperdício da palavra e o encobrimento do *lógos*, cada vez mais ininteligível para aqueles que são filhos das telas de plasma e congêneres. O roedor, ou melhor, para não descambarmos em um pré-conceito, o rato, sim, ele mesmo, é a poesia, que, aparentemente acuada, parte para o ataque e surpreende a todos. Alegoricamente, seria, pois, a poesia o franzino e legendário Davi, que, com apenas uma pedra e uma funda, derrotara, fabulosamente, o destemido Golias, um gigante quase invencível? A poesia é o rato que escapa e não pode ser delida/deletada da realidade, pois seu espaço, o da síntese, está garantido pelo vigor agudo e insuperável da *poiesis* em sua exuberância inexplicável. E num mundo, em que os lugares não são mais as praças, as cadeiras colocadas na porta das casas para uma prosa; um encontro em família na hora do almoço e no jantar, e, sim, os assentos confortáveis, que anestesiavam pessoas diante dos *personal computers*, dessocializando-se, através das redes sociais, o que está ao nível do poético consolida o seu corpo insular. Contra as ilhas sociais, que nasceram com as sociedades informacionais, no final do século passado, as ilhas poéticas existem, são reais e não sofrem corrosões temporais e/ou ideológicas. Permanecem como portos naturais de resistência às intempéries e que, em última análise, garantem e garantirão o futuro da própria Humanidade. O que é *vanidad* passa, mas o que é poético permanece e crava suas raízes em altiplanos que a nossa compreensão limitada e desgastada pelo verbo metafísico é incapaz de alcançar! O sentido pleno de algo, que se perdera há muito e que hoje não passa de escombros e entulhos à beira da pulverização, foi deletado, apagado; varrido dos nossos arquivos, das nossas memórias, por nosso próprio descuido, ou por não termos salvado ou por não termos feito um *back up* da nossa

consciência, seja individual, seja coletiva. Destarte, indagamos: caiu a energia ou fomos surpreendidos pelo esquecimento? Tanto um quanto o outro nos remetem ao Ser, que, esquecido, adormece, e dormindo, está em *stand by*. Quais serão as próximas cenas do próximo capítulo?

A poesia sempre trouxera em sua substantividade poética as perguntas. Respostas, para quê? Os poetas sempre lançaram reflexões. Responderam os que acharam que poderiam e deveriam; e se calaram aqueles, que, convenientemente, decidiram colocar um véu pesado sobre as questões emergentes. Ao tempo da pós-modernidade, ao apropriarmo-nos das palavras de Eduardo Portella, não cabem perguntas com respostas prontas e automáticas, mas, apenas, a interrogação como flexão da realidade, que deve buscar o sentido da sua ressignificação, qualquer que seja o meio ou o instrumento. Ainda dispomos do verbo, da palavra – arma que carregamos para lidar com a realidade ou para enfrentar criaturas titânicas e, até mesmo, o poderoso Leviatã, na contemporaneidade definida pela desconstrução de todas as verdades.

Portanto, engana-se aquele que pensa que o silêncio é ou foi o que restou para a poesia. Ela não paira em silêncio na contemporaneidade, pois os sujeitos que deixaram de ser, em verdade, estão surdos por usarem e abusarem do grito para certificarem-se de que suas pseudo-identidades ainda existem na realidade marcada pelo código *mutatis mutanti*. Os sujeitos que não são, paradoxalmente agem como se fossem estrelas distantes, cuja luz, ao iluminar a Terra, não é nada mais, nada menos do que a luminescência de um astro que já desaparecera há milhares de anos; i.e., a luz é o que restou de um corpo celestial brilhante, que já morreu, mas sua luminosidade ainda é vista na vastidão do espaço sideral.

A poesia não está em silêncio, mas, antes, está traduzindo, entre a afasia e as depressões duma realidade em desmonte a verdade de um sujeito, que, por sorte ou azar, foi escolhido pelo curso

da história para atravessar, de uma só vez, século e milênio! Somos esses sujeitos: finisseculares e finimilenares. O trânsito, que marcou a virada do século 19 para o século 20, fora apenas um, e o preço foi alto demais. Pagamos, em tempos atuais, somas mais vultosa por sermos as vozes da dupla passagem; e muitos, ainda, não se deram conta disso. Estamos no trânsito e a passagem é longa e duradoura. Quando, enfim, descarregaremos nossos arquivos, pois a carga está *so hard, so heavy*?

Os heróis não existem mais. Suas verdades, que poderiam ser as nossas ou, provavelmente, verdade alguma, também não existem, para o lamento de uma coletividade sem referenciais ou modelos. A contemporaneidade carece de uma ideologia, mas o mar é vermelho demais, e escapamos dos nossos inimigos, que podem ser o Outro ou, quiçá, nós mesmos, refletidos em um espelho de face estilhaçada. A poesia, ao contrário, existe, e preferimos ser embalados pela esperança e pela voz denunciadora de um certo poeta, que, precocemente, constelou-se como o mitológico centauro Quíron, ao marcar sua geração, de forma singular, proclamando os seguintes versos: */meus heróis morreram de overdose/meus inimigos estão no poder/ ideologia, eu quero uma pra viver... E viva a Poesia!*

166

## REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1986.

ASSOUN, Paul – Laurent. *Freud & Nietzsche – semelhanças e dessemelhanças*. 2. ed. Trad. Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal estar da pós-modernidade*. Trad. Mauro Gama

- e Claudia Martineli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- CASSIER, Ernest. *Linguagem e mito*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.
- CASTRO, Manuel Antonio de. *Tempos de metamorfose*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994.
- CAZUZA. *Ideologia*. Polygram, 1997.
- FREUD, Sigmund. *Edição eletrônica brasileira das obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago Editora, [s.d].
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 1993.
- HEIDEGGER, Martin. *O ser e o tempo*. Parte I. 2. ed. Trad. Marcia de Sá Cavalcanti. Petrópolis: Vozes, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Parte II*. Trad. Marcia de Sá Cavalcanti. Petrópolis: Vozes, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Introdução à metafísica*. 4. ed. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995.
- LACAN, Jacques. *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1988.
- LEVY, Pierre. *O que é o virtual?* Trad. Paulo Neves. 1. ed. São Paulo: Edições 34, 1996.
- PERNIN, Marie-José. *Schopenhauer: decifrando o enigma do mundo*. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1995.
- PORTELLA, Eduardo et al. *Teoria literária*. 3. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1979.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. 3. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.
- VILLAÇA, Nízia. *Paradoxos do pós-moderno: sujeito e ficção*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

## **Ambiente escolar e violência: Desejo e intolerância na esfera sexual e textual**

Liane Schneider  
(DLEM/PPGL - UFPB)

### **Introdução**

168 Nesse texto discutimos como a violência se faz presente, especificamente no romance *Monoceros* (2011), de Suzette Mayr, uma escritora de Calgary, cidade do estado de Alberta, Canadá. A narrativa traz como temática central um episódio de *bullying* ocorrido em uma escola de ensino médio, que acaba resultando no suicídio do aluno alvo de chacotas. A violência discutida em *Monoceros* deixa de afetar apenas o aluno-vítima, mas atinge também todo o sistema *educacional* em que esse se insere e é por essa perspectiva que abordo essa temática.

Merece menção também o fato de Suzette Mayr ter produzido um texto sobre o processo de escrita desse romance, publicado na revista *Canada and beyond*, em 2011, poucos meses antes que *Monoceros* viesse a público. A autora afirma ali que, sendo esse seu quarto romance, ainda assim foi o de mais difícil execução. Em primeiro lugar, por essa não ser uma estória totalmente fictícia, já que, de fato, havia ocorrido o suicídio de um aluno de uma escola de Calgary em que sua companheira lecionava por motivos bastante semelhantes aos que ela recria na ficção. A escola envolvida com o caso real de suicídio tentou negar o tema, buscando proteger-se do escândalo. Assim, Mayr decidiu trazer os fatos e a morte invisibilizada à luz, agora de forma recriada, fictícia.

Dessa forma, fica claro o impulso inicial de Suzette Mayr para escrever esse romance, embora ela assuma que, ao longo do caminho, a estória tomou seu próprio rumo. No referido artigo a mesma coloca que queria “escrever uma estória de ficção que, apesar de tratar do suicídio gay, não fosse imediatamente lida como outro exemplo do gênero *dead queer*” (MAYR, 2011a, p. 55, *tradução nossa*). Ela tinha certeza de que o livro deveria ser queer inclusive no que se referia à construção das frases. Assim, inspirada principalmente por Gertrude Stein, planejou utilizar a palavra ‘porque’ no início de cada frase do romance. Mais tarde concluiu que essa não seria uma ideia muito promissora e optou por inserir o “porque” apenas no início de todas as frases do primeiro capítulo, repetição que assumiria o papel de um coro, dando destaque ao tema central da narrativa.

### **A violência e o sistema escolar**

Considerando especificamente o romance *Monoceros*, há que se observar que a maior parte das personagens, de uma forma ou outra, têm alguma conexão com aquela escola católica onde o evento de *bullying* ocorre, seja como professores, alunos, diretores, conselheiros ou familiares de alunos. Claro que usar uma escola como o local para desenvolver uma estória sobre jovens não é novidade. No romance de Mayr, no entanto, a escola é apresentada praticamente a partir da perspectiva da fileira dos fundos da sala. Como leitores(as), estamos distanciadas, apartadas mesmo de qualquer experiência produtiva de ensino. Além disso, nos deparamos em *Monoceros* com a inabilidade da escola, como instituição, de proteger aqueles dentre seus membros que sofrem em consequência de preconceito e discriminação.

É impossível negar que as instituições educacionais vêm se tornando locais bastante violentos para se frequentar, especialmente nas últimas décadas do século XX e em vários países, mas particularmente no contexto da América do Norte.

Os incontáveis casos de tiroteio, acessos de fúria e outras manifestações que ocorrem não apenas em colégios de ensino médio, mas também em escolas primárias e universidades parecem estabelecer uma ligação natural entre o tema ‘violência’ e o sistema escolar. O *Bullying* tornou-se uma forma de mostrar agressividade e intolerância em relação as outras pessoas sem fazer isso de forma aberta. Provavelmente o ambiente escolar é o lugar mais comum para se observar seu funcionamento. A definição de *bullying* no *Webster’s new world college dictionary* diz o que segue: “ato de intimidar pessoas mais fracas ou menores”; é importante, contudo, ter em mente que, em seu sentido arcaico, essa palavra surge em conexão com a ideia de ‘empregar-se alguém para praticar violência’. Portanto, a ideia de violência já está imediata e explicitamente aí, impregnando o conceito de *bullying*. Assim, temos de abordar o conceito a partir de perspectivas variadas, seguindo o que pesquisadores e especialistas em violência têm desenvolvido sobre a temática.

170

Suma Chitnis (1998), em uma conferência sobre violência na Índia, tenta observar o que diferencia essa de uma gama de outros tipos de experiências negativas que o indivíduo eventualmente enfrenta. Nesse sentido, ela insiste através do seguinte questionamento: “Por que a dor ligada à violência é mais dolorosa do que outras dores? O medo, por que é mais poderoso?” (CHITNIS, 1998, p.11). Chitnis (1998, p. 12) ainda destaca a seguinte observação: “Em termos gerais, violência é um mecanismo coercitivo para afirmar a vontade de alguém sobre outrem, de forma a desenvolver ou sentir uma sensação de poder [...]”, o que implica também numa ideia de perpetuação (ou inauguração) do poder de alguém sobre outros, definidos como desempoderados.

Na verdade, frequentemente há uma conexão entre violência e violação. De acordo com *The Oxford advanced learner’s dictionary*, ‘violação’ implica “tratar (alguém ou alguma coisa) de forma profana ou desrespeitosa”. Assim, seguindo essa definição, temos

de concordar com Chitnis (1998, p.13) quando essa afirma que, “[...] a essência da violência reside num sentimento de violação, na transgressão daquilo que se considera humano”. Parece óbvio que o *bullying* deva ser considerado um ato de violação dos traços humanos mínimos da vítima, fazendo (ou tentando fazer) com que o indivíduo alvo se sinta fraco, deslocado, quase não humano.

Se considerarmos o romance de Mayr nesse campo semântico é possível afirmar que ali se apresenta uma forma psicológica de violência, esse aspecto tornando-se parte estrutural da própria narrativa. Na verdade, o suicídio cometido por um jovem *gay* de 17 anos explicitado já no primeiro capítulo de *Monoceros* guia o desenvolvimento de todo o enredo, determinando a forma como as outras personagens relacionam-se entre si. O primeiro capítulo da narrativa, sugestivamente intitulada “Monday: the end” (Segunda-feira: o fim), em que cada parágrafo é iniciado com a palavra *because* (porque), tenta fazer o impossível, ou seja, tornar um fato absurdo – o suicídio de um jovem – tornar-se explicável, contanto que se possa listar motivos para o acontecido. Ali somos informados do *bullying* que algumas garotas da escola praticam contra esse estudante específico, grupo liderado por Petra. Esse grupo de garotas não se contenta apenas em escrever com spray a frase “você é um viado” no escaninho da vítima, mas também consegue pegar o skate do jovem e arremessá-lo no rio hiper gelado, onde o objeto permanecerá submerso até o final do inverno, pelo menos, aparentemente uma espécie de “enterro aquático”. Podemos, de fato, ler a “submersão” do skate como indicativo da tragédia que se arma ao longo da narrativa. Após isso, o jovem perseguido recebe uma mensagem enviada por Petra que diz: “nós vamos te matar” (MAYR, 2011b, p.10)

Realmente, o caso triangular nunca assumido formado por três personagens – Petra, Ginger, seu namorado, e o garoto morto, na verdade, Patrick Furey, cujo verdadeiro nome só nos é apresen-

tado em seu obituário, é desde o início da narrativa sugerido como de natureza violenta, tensa e trágica. Os dois rapazes costumavam encontrar-se em um cemitério que ficava entre suas casas, onde Ginger sentia-se mais à vontade por estar longe do olhar alheio, permitindo que ali seus sentimentos homoafetivos pudessem aflorar. O dia dos namorados (*Valentine's day*) acaba sendo a razão para a desgraça que ocorrerá, já que Petra percebe nessa data o que está ocorrendo entre seu namorado e Patrick. Depois de Petra pressionar Ginger sobre o que ocorre, esse manda uma mensagem definitiva para Patrick: “Não posso mais andar com você - dessa vez é de verdade - quero meu pingente de volta” (MAYR, 2011b, p. 15). O pingente, símbolo da ligação amorosa entre os dois rapazes, objeto que pertencera à mãe de Ginger, já falecida, é um marco da troca sentimental genuína entre eles. Ginger o deu a Patrick no dia dos namorados dizendo: “Olhe a rosa encravada na parte da frente...é vermelha. Vermelho significa amor” (MAYR, 2011b, p.12). Por outro lado, Petra fica decepcionada pelo fato de Ginger ter lhe dado rosas amarelas no *Valentine's day*. Ela tem certeza que amarelo simboliza amizade, não amor. A cor amarela das flores a faz desejar intensamente a morte de Patrick, já que esse está claramente interferindo em sua relação com o namorado. Quando vê Patrick usando o blusão que deu a Ginger dias atrás e tendo certeza que, de fato, algo acontecia entre os dois, o *bullying* que dirige ao jovem fica mais e mais forte.

É importante mencionar que o jovem perseguido procurou por ajuda na instituição de ensino antes que as coisas fugissem ao controle. Patrick conversou com o conselheiro pedagógico, tentando informá-lo sobre o motivo pelo qual está sendo perseguido por Petra e suas amigas. Contudo, o conselheiro não consegue lidar com essas questões nem quaisquer outras ligadas ao campo da sexualidade, fingindo não entender as insinuações do aluno.

Nan Stein (2007, p. 323) em um texto sobre o crescimento da violência sexual nas escolas primárias e secundárias dos Estados

Unidos, depois de anos de pesquisa sobre o sistema escolar, defende que “[...] ao longo das últimas décadas, incidentes de abuso sexual em escolas de ensino básico e médio tem ocorrido com alunos cada vez mais jovens e, ao mesmo tempo, esses tem se tornado mais e mais violentos”. A autora se refere à violência verbal ou psicológica como sendo uma resposta agressiva à aparência das pessoas, sua orientação sexual, sua raça/etnia, seu grupo religioso. Nan Stein argumenta que a dimensão do gênero geralmente fica fora dos levantamentos sobre violência nas escolas e coloca que:

[...] especialistas que pesquisam sobre bullying, via de regra, infelizmente tem falhado ao não considerar as formas pelas quais meninos adolescentes (e homens adultos) exercem um controle impiedoso uns sobre os outros, a partir de noções rígidas e convencionais sobre o que é masculinidade e a imposição da heterossexualidade. (STEIN, 2007, p.328)

De acordo com Stein (2007, p.328), não reconhecer esses elementos seria “negar um fator operante na cultura dos meninos, ou seja, o impulso maníaco e o esforço incansável de definir-se como “não gay”. A partir dessa constatação, parece claro que a violência deve, sim, ser abordada como um fenômeno gendrado, a fim de que se possa lidar melhor com episódios, por exemplo, de *bullying* nas escolas. De maneira similar, Melinda York (2011) em seus estudos sobre violência defende que comunidades fortemente marcadas por paradigmas patriarcais tendem a ser mais violentas em relação a elementos não masculinos, já que a desigualdade institucionalizada se faz presente nos valores, atitudes e comportamento desses grupos sociais.

Em *Monoceros* é interessante observar que exatamente uma garota, Petra, executa a violência contra Patrick, ao tentar reafirmar o papel heterossexual de Ginger, seu namorado. Pode-se até considerar que o nome Petra não foi aleatoriamente escolhido por Mayr. O nome Petra deriva do grego, significando ‘pedra’. Ela nos é apresentada

como uma personagem dura, inquebrável. Quando ela fica sabendo que Patrick havia cometido suicídio, simplesmente racionaliza

Então ele se matou. Que triste. Que ruim. Então agora ele vai parar de molestar seu namorado. Que alegria. Tudo que fez foi dizer a ele que arrancaria seu pênis. Tudo que fez foi dizer que o mataria. Claro que havia sido uma brincadeira. (MAYR, 2011b, p.68)

Outra personagem feminina em *Monoceros* que, de certa forma, assume o papel de antagonista em relação a Petra é Faraday. Embora Faraday não esteja envolvida na relação triangular estabelecida entre seus colegas de classe, sendo bastante isolada dentro do grupo e no ambiente escolar como um todo, ela consegue identificar imediatamente a maldade atrelada à Petra. Faraday tem uma queda por tudo que esteja ligado a unicórnios, suas camisetas e brincos tendo sempre tais figuras estampadas.

174

De acordo com o *Dictionary of world mythology*, de Cotterel (1997), o unicórnio geralmente está ligado a questões que envolvem castidade e pureza. Faraday, uma jovem isolada, mais conectada aos seus unicórnios do que a outros jovens, surpreendentemente traz humanidade à estória como um todo. Vivendo mentalmente em um mundo mítico que criou para si como um mecanismo de defesa, Faraday é a personagem que mais se aproxima da voz narrativa em *Monoceros*. Vale observar que o unicórnio na Astronomia faz parte da constelação de Monoceros. Assim, Faraday aparece como alguém que é parte de um sistema paralelo, bem organizado, com regras específicas, enfim, um mundo que ocupa outro espaço. A partir dessa posição, ela consegue compreender, desde o início da narrativa, o que está acontecendo em relação a Patrick, ela enxerga de imediato a discriminação de gênero que esse sofre.

Quando ele comete suicídio e a escola não sabe o que fazer ou como tratar do assunto, ignorando o tema por dias, Faraday suspeita que algo não está sendo esclarecido e pergunta à professora

de Inglês: “Sra. Mochinski? Onde está Patrick hoje?, sendo que a professora, um tanto nervosa, responde: “Eu não sei. Ele não veio, obviamente”(MAYR, 2001b, p.19). A professora já sabe o que houve, mas o diretor resolveu proibir o assunto até achar uma forma de tratar melhor da questão. O romance se estrutura em torno dos sete dias que seguem o suicídio, período no qual nada é dito aos colegas de forma mais oficial, apesar de toda a fofoca que circula sobre o sumiço de Patrick. Aí a narrativa ocupa mais oito semanas, sempre se referindo a cada semana como “Mais uma segunda feira após a morte de Furey”. Mesmo que o jovem esteja morto, é sua presença que conduz e dá fluxo à estória.

Ainda assim, o tema central de *Monoceros* não é essa morte em particular, mas a forma como as pessoas envolvidas naquela instituição de ensino são incapazes de lidar com as causas e as consequências do suicídio cometido por um de seus membros como resultado das relações que ali se estabelecem. Assim, os alunos devem continuar discutindo *Romeo e Julieta*, a relação entre amor e morte, sem fazer qualquer referência ao que ocorreu próximo a eles, que também tem a ver com esses temas. Talvez essa seja a razão pela qual *Monoceros* causa um certo desconforto aos leitores. Há diversos tópicos bastante delicados mascarados nas conversas ali estampadas. Assim, esse desconforto que percorre o enredo dialoga com uma atmosfera de uma abjeção mais ampla, o que discutimos a seguir.

175

### **Abjeção e o desejo rejeitado**

De que forma a ideia de abjeção compõe o enredo de *Monoceros*? Na introdução ao livro *The Abject of Desire*, Kulzbach e Mueller (2007) buscam problematizar as próprias definições filosóficas em torno da temática. As duas autoras apontam que, no campo da produção cultural, o que é percebido como desagradável (ou não esteticamente desejável) geralmente está atrelado a *insights* sobre a natureza instável e fragmentaria do eu, já que “tudo parece

estar em risco nas experiências com o desconforto. É um estado de alerta, uma crise aguda de auto-preservação (KULZBACH; MUELLER, 2007, p. 7). Nesse sentido, Kulzbach e Mueller seguem um caminho similar àquele seguido por Julia Kristeva no livro *Powers of horror*, de 1982. É de nosso interesse observar que tanto para Kristeva quanto para Kulzbach e Mueller, a percepção do abjeto relaciona-se a um medo individual ou coletivo da ‘outridade’ que emerge em situações bastante diversas, frequentemente evocando de forma concomitante um sentimento de ‘aversão e fascinação’. Assim, Kulzbach e Mueller (2007, p.8) afirmam que “[...] o abjeto evoca tanto a aversão como o fascínio, assustando por manifestar-se como uma excreção do corpo, pois não é o próprio corpo, mas ainda assim, parte dele”. A dualidade de estar ao mesmo tempo incluído e excluído, como elemento desejado e rejeitado, marca o abjeto desde o início desses debates pelo viés da Psicologia.

176

Kristeva (1982) defende que o primeiro abjeto para qualquer indivíduo é o corpo materno, já que aquela que dá a luz a um novo indivíduo tem de expeli-lo a fim de permitir a construção de margens que separam ele/ela da mãe, seu outro (M/Other). Nesse sentido, “[...] o que é expelido continua a ser percebido como atrativo, mas também como uma ameaça ao eu separado” (KULZBACH; MULLER, 2007, p. 9). Em *Monoceros* o abjeto que foi eliminado é o elemento homoerótico.

Patrick Furey sofre *bullying* e é praticamente expulso por seus pares, sendo quase forçado a cometer suicídio como forma de desaparecer do corpo formado pelo grupo de estudantes que não o aceitam – ele é o elemento homoerótico que provoca o desejo e a rejeição de outros. Assim, Petra surge como uma ferramenta que controla a saída do armário por parte de Ginger. Ela controla o comportamento tanto de Patrick quanto de Ginger, não permitindo que aquela atração homoerótica venha a público, conforme lemos nas racionalizações de Ginger sobre seus sentimentos em relação a Patrick:

[...] porque sua namorada Petra sabia da verdade. E Ginger não negava que tinha dúvidas sobre estar ou não apaixonado por Furey, embora é claro que ainda estivesse também apaixonado por Petra. De toda forma, tinha de dizer a Furey que tudo estava terminado dessa vez. (MAYR, 2011b, p. 51).

É possível perceber muita oscilação nos pensamentos de Ginger. Ele lembra que da última vez em que encontrou Patrick esse confessou estar apaixonado por ele. Ginger apenas considerou que gostaria de “[...]empurrar todas aquelas palavras aos montes de volta para a boca de Patrick, formando uma bola de gelo [...]” (MAYR, 2001B, P. 51). O elemento abjeto, aqui representado por Patrick como um corpo homoerotizado, é percebido tanto como atraente quanto como ameaça, que, segundo Kulzbah e Mueller (2007, p.9) é o que ocorre quando o abjeto torna-se visível:

Encontros com o abjeto desafiam identidades pessoais e coletivas porque ameaçam as margens do sujeito e vem acompanhadas de sentimentos de perda e solidão. A fim de escapar a atração dessa perigosa outridade [...], o indivíduo deve rejeitar o abjeto a fim de ser capaz de definir e defender as margens da identidade.

177

Pode-se também levar em conta o que Iris Marion Young desenvolve sobre o tópico da abjeção. Young (1990, p.145) coloca que grupos marginalizados, tais como pessoas não-brancas e homossexuais, frequentemente tornam-se vítimas de “[...] um corpo estético que define alguns grupos como feios ou assustadores, produzindo reações de adversidade em relação a eles”. Além disso, defende que “[...] a associação entre grupos e o abjeto é socialmente construída; uma vez que o vínculo tenha sido feito, no entanto, a teoria do abjeto descreve como essas associações se prendem à identidade dos indivíduos e suas ansiedades”. (YOUNG 1990, p. 145)

Na verdade, Patrick Furey torna-se a fonte da abjeção como resultado de ter mostrado seus sentimentos abertamente a Ginger, provocando nesse o medo de ser percebido pelos outros como ho-

mossexual; além disso, a sexualidade de Furey também mexe com o conselheiro escolar, já que esse tem uma relação escondida (porque proibida) com o diretor da escola há mais de uma década, disfarçada a fim de que esses não percam seus cargos. Nesse sentido, pode-se inferir que a abjeção vinculada a Furey, o elemento expulso, representa uma ameaça a vários dos outros personagens no romance, aproximando o medo do próprio desejo.

Faraday, a jovem fã de unicórnios em *Monoceros*, considera que esses seres míticos talvez sejam os possíveis salvadores do desconforto e inadequação que reconhece em sua vida bem como na de seus colegas de sala. Ao considerar a morte de Furey, apresenta as seguintes racionalizações:

Ela queria que o morto tivesse falado com ela; ela poderia ter lhe contado que a ajuda divina viria galopando pelos corredores qualquer dia desses, ela já arranjava tudo, uma benção de unicórnios estava a caminho para salvar todos eles, talvez durante a aula de Inglês, talvez numa segunda de manhã, que dia glorioso seria aquele, uma segunda-feira marcada pelo relinchar de unicórnios. (MAYR, 2011b, p.259)

178

Como mencionamos antes, a pureza e castidade semanticamente atreladas à figura de unicórnios, podemos inferir que Faraday, através dessas considerações, quer dar algum significado mais merecedor à morte do colega. Não é ao acaso que esse último capítulo do romance recebe o título de “Os unicórnios”. Faraday está em casa, vestindo seu pijama com estampa recheada desses animais, concluindo que “[...] não existe essa coisa de ser normal, ela já compreendeu isso. [...] Tudo que ela precisa é dos unicórnios e pronto” (MAYR, 2011b, p.259). Adormece e sonha com um grupo de unicórnios que chegam para mudar o mundo:

Eles sentem sua presença, eles pertencem a ela, eles a querem. Mas eles também sentem o odor suado e seminal de morte por toda escola, um suor espremido através do medo e do julgamento.

A benção chega, através dos unicórnios – as orelhas [dos animais] levantadas, os dentes descobertos, e eles começam a relinchar. Viram os olhos, mordem as paredes, chutam os tijolos com as pernas da frente, chutam alto com as pernas de trás. Mijando e cagando em fúria, um relincha, todos relinham. (MAYR, 2011b, p.260)

Esses animais míticos, sonhados por Faraday, finalmente derrubam e destroem aquela escola, seus prédios, seus alicerces, e a jovem descreve tal ato como uma benção destruidora (MAYR, 2011b, p. 261). A presença dos traços dos unicórnios ao final do romance sugere não apenas o poder da imaginação e criatividade para que intoleráveis limites impostos sejam ultrapassados, mas também a importância de se aceitar que atração e rejeição são forças pessoais e políticas em jogo em qualquer interação humana, que só se tornam problemáticas quando violentamente suprimidas ou abafadas.

### **Considerações finais**

O clima de morte no cemitério presente ao longo do romance de Mayr, os sentimentos mostrados como “vermelhos” apenas quando escondidos, a falsa relação amarelada entre Petra e Ginger, as relações desprovidas de significado estabelecidas entre estudantes e funcionários da escola católica, até mesmo o conteúdo quase sem sentido aprendido dia após dia naquela instituição de ensino, todos esses aspectos presentes em *Monoceros* questionam não apenas a falta de perspectivas na vida de Patrick, mas o sistema escolar como um todo. Somos convidadas a sair de nossa zona de conforto não apenas em resultado das estratégias de narrativa, mas também devido ao tópico desenvolvido. Na verdade, o enredo indica a incapacidade do sistema escolar dos tempos atuais em lidar com novos valores e comportamentos, mas também com formas alternativas de aprender e produzir conhecimento – um conhecimento que não deveria ser visto como totalmente separado das experiências da vida real, em sua intensidade e violência implícita.

Por essa razão, *Monoceros* pode ser lido como um chamamento à sociedade e, mais especificamente, aos que se inserem no sistema escolar, não apenas no contexto canadense, mas também em termos mais amplos. Literatura produzida sobre o tópico da violência, na verdade, pode nos auxiliar na abordagem de tais assuntos, bastante difíceis de lidar se não no mundo da ficção devido à ideia de abjeção e rejeição estar muitas vezes aí implicada. Através da leitura e discussão de *Monoceros* é possível apontar situações – reais ou fictícias – em que a noção de ‘humanidade’ está sendo negada a alguns indivíduos – sejam esses mulheres, homens, brancos, não-brancos, heterossexuais ou não. Na verdade, é interessante perceber que no romance de Mayr o bem e o mal estão vinculados tanto a garotas como a garotos, mulheres e homens, dependendo do quanto eles colocam em jogo a fim de se sentirem poderosos. As escolas poderiam (e deveriam) ser lugares onde necessariamente ocorresse o convite à discussão mais promissora dos significados – positivos e negativos – ligados tanto ao masculino quanto ao feminino, evitando o crescimento da violência, pelo menos a violência intensa em relação a gênero, que desafia a sobrevivência de sujeitos que não acham lugar para si nos parâmetros tradicionais, leia-se heterossexuais, quanto ao desejo sexual.

180

## REFERÊNCIAS

CHITNIS, S. The concept of violence. In: KUDCHEDKAR, S.; ALISSA, S. (Ed.). *Violence against women, women against violence*. Delhi: Pencraft International, 1998. p. 11-18.

COMPAGNON, A. *O demônio da teoria*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

COTTEREL, A. *A dictionary of world mythology*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

KRISTEVA, J. *Power of horror: an essay on abjection*. Translation Leon S

Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982.

KULZBACH, K.; MUELLER, M. *The abject of desire: the aesthetization of the unaesthetic in contemporary literature and culture*. Amsterdam: Rodopi, 2007.

MAYR, S. Memento Mori: pushing past the dead queer stereotype in fiction about suicide. *Canada and Beyond*, v. 1, n. 2, p. 52-63, 2011a.

MAYR, S. *Monoceros*. Toronto: Coach House Books, 2011b.

STEIN, N. D. Locating a secret problem: sexual violence in elementary and secondary schools. In: O'TOOLE, L.; CHIFFMAN, J.; EDWARDS, M. (Ed.). *Gender violence: interdisciplinary perspectives*. 2nd. ed. New York: NYUP, 2007. p. 323-332.

THE OXFORD ADVANCED LEARNER'S DICTIONARY.

Oxford: Oxford University Press, 1974.

WEBSTER'S NEW WORLD COLLEGE DICTIONARY'. 5th edition. New York: Webster's New World, 2014.

YORK, M. *Gender attitudes and violence against women*. El Paso: LFB Scholarly Publishin', 2011.

YOUNG, I. M. *Justice and the politics of difference*. Princeton: Princeton University Press, 1990.

181

NOTA

<sup>1</sup> Essa é uma versão modificada e traduzida de um texto em língua inglesa publicado em 2015 na revista *ACTA SCIENTIARUM*, da Universidade Estadual de Maringá. As traduções são minhas.

## Espaços da Obra

Luis Alberto Brandão  
(UFMG)

182

As questões que aqui levanto fazem parte de uma investigação cuja natureza é, primordialmente, metateórica e comparativa. Metateórica porque propõe um debate sobre categorias conceituais: vinculadas à categoria espaço e em geral consideradas elementares. Nesse debate, procuro problematizar justamente o suposto caráter elementar de tais categorias, caráter que costuma se passar por autofundante e autoevidente. A natureza comparativa se expressa no fato de a investigação se voltar para as relações entre a linguagem literária e as diversas formas segundo as quais a espacialidade do campo artístico pode se manifestar. Nesse conjunto de relações, se inserem tanto as subdivisões contumazmente atribuídas à linguagem verbal (entre as quais está a que dá título à presente mesa-redonda: literatura e crítica literária), quanto os diálogos transartísticos que expandem as fronteiras da linguagem verbal, incluindo os fatores de indecidibilidade que em larga medida estão presentes em tais diálogos.

A categoria que elejo como central é a de obra. Trata-se de categoria fortemente marcada por aspectos espaciais, observáveis, por exemplo, nas articulações entre obra e objeto, suporte, condições de apresentação, corpo, sistema perceptivo, contextos e mecanismos culturais. Obviamente, trata-se também de uma categoria básica para a discussão dos vínculos entre *literatura* e crítica literária, já que o termo literatura costuma ser definido como o conjunto de obras que, em algum nível, fazem jus ao atributo de “literárias”; e a *crítica literária* é um tipo de trabalho que, independentemente dos

pressupostos e das metodologias que pode assumir, se define por tomar como objeto obras detentoras do referido atributo.

Para lidar com a categoria de obra, inicialmente é importante enfatizar que a própria palavra categoria não é precisa. Obra, em alguns contextos, pode ter o estatuto de um conceito claramente circunscrito; pode, no entanto, possuir várias e abrangentes conotações metafóricas; com muita frequência, em decorrência de uma índole tida como difusa e pouco delimitável, não passa de uma noção. Em alguns casos, o termo obra se refere a uma entidade concreta, um dado, cuja existência material seria inquestionável. Em outros casos, reconhece-se que a obra é da ordem dos construtos ideativos, ou seja, uma elaboração intelectual que pressupõe um grau significativo de abstração.

Ao caráter impreciso da categoria obra, porém, contrapõe-se a percepção de que a ela necessariamente se vincula a expectativa de *unidade*. Toma-se aqui, então, como ponto de partida, a ideia de unidade como sendo a que mais abrangentemente define o que se costuma entender por obra. A interrogação central é, pois: o que caracteriza a unidade da obra? A pergunta se desdobra em outras. Quais são os limites dessa unidade? Tais limites dizem respeito, sobretudo, à percepção sensorial da obra (à sua materialidade)? Dizem respeito, também, à inteligibilidade da obra (a seus aspectos racionalizáveis)?

Para viabilizar a discussão sobre a unidade da obra, aqui se adotam dois princípios, a serem, evidentemente, problematizados. O primeiro é que, no campo literário – ou, mais amplamente, no campo dos discursos verbais –, inexistente uma teoria da obra. Não há uma série coesa de parâmetros conceituais que definam o que é uma obra e o que configura a sua unidade, tampouco se verifica um conjunto sistemático de proposições relativas a quão insatisfatórios são tais parâmetros. O segundo princípio é que, no campo das artes visuais e plásticas, tal teoria vem sendo construída e já possui um

notável grau de desenvolvimento. Há significativas contribuições que concorrem para a elaboração de uma ampla historiografia dos sistemas de espacialidade da obra de arte visual (pictural e escultórica). Dois textos que corroboram tais princípios são mencionados abaixo.

Em “Qu’est-ce q’un auteur?”, artigo muito difundido e que se tornou obrigatório para o debate sobre o problema da autoria na modernidade, Michel Foucault faz uma rápida incursão pelo tema da obra, exatamente para realçar o quão problemática é a noção. Destacando que o pressuposto de que tudo o que o autor deixou registrado faz parte de sua obra gera um problema ao mesmo tempo teórico e técnico, Foucault, no exemplo em que indaga os limites da obra de Nietzsche, utiliza a surpreendente imagem de “um recibo de lavanderia”:

Quando se pretende publicar, por exemplo, as obras de Nietzsche, onde é preciso parar? É preciso publicar tudo, certamente, mas o que quer dizer esse “tudo”? Tudo o que o próprio Nietzsche publicou, é claro. Os rascunhos de suas obras? Evidentemente. Os projetos dos aforismos? Sim. Igualmente as rasuras, as notas nas cadernetas? Sim. Mas quando, no interior de uma caderneta repleta de aforismos, encontra-se uma referência, a indicação de um encontro ou de um endereço, um recibo de lavanderia: obra ou não? Mas, por que não? E assim infinitamente. (FOUCAULT, 1994, p. 794. Tradução minha.)<sup>1</sup>

No livro *O espaço moderno* (2001), o crítico de arte e filósofo Alberto Tassinari elabora um abrangente quadro dos modos como a espacialidade da arte se manifesta, procurando demonstrar que, em termos históricos, há um conjunto relativamente conciso de formas de manifestação, as quais denomina “esquemas espaciais genéricos”. O crítico fornece algumas indicações para uma possível caracterização das espacialidades artísticas antiga, medieval e renascentista, mas seu foco é a espacialidade moderna, que ele subdivide em duas fases: uma fase de formação; e outra, de desdobramento.

Tentando compreender a especificidade do espaço moderno no que diz respeito tanto à história da pintura quanto à da escultura, Tassinari concentra sua análise nas relações entre o *espaço da obra* (vinculado à sua materialidade e ao reconhecimento dos limites concretos que definem sua unidade) e o *espaço do mundo*, referência ao lugar em que a obra pode ser contemplada, ou seja, o local de exibição, o qual, por sua vez, inclui o mundo do próprio contemplador – por isso o *espaço do mundo* ser, também, o *espaço do mundo em comum*. A partir dessa análise, o autor postula que, na arte moderna – em especial em sua fase de desdobramento, ou seja, na chamada arte contemporânea –, a comunicação estabelecida entre o *espaço da obra* e o *espaço do mundo* em comum “é algo de inteiramente novo na história da arte ocidental” (TASSINARI, 2001, p. 75) já que até então tais espaços eram, por definição, separados, ou seja, o espaço da obra se definia por se distinguir nitidamente do *espaço do mundo em comum*. Para lidar com essa comunicação, historicamente inédita, Tassinari formula a expressão *espaço em obra*. O autor afirma:

Uma obra naturalista pode imitar o espaço do mundo em comum justamente porque difere completamente dele. Já uma obra contemporânea, ao requisitar a espacialidade do mundo em comum para individualizá-la, não possui autonomia para se desembaraçar totalmente dele. (TASSINARI, 2001, p. 76)

Assim, “uma obra contemporânea não transforma o mundo em arte, mas, ao contrário, solicita o espaço do mundo em comum para nele se instaurar como arte” (TASSINARI, 2001, p. 76).

Essas duas premissas abrangentes e polêmicas – quais sejam, a de que inexistente, no campo dos discursos verbais, uma teoria da obra; e a de que, no campo das artes plásticas, há um novo modo de lidar com a própria noção de obra, no qual ela é fortemente tensionada – são utilizadas, aqui, para propor quatro deslocamentos à ideia de unidade (ideia que, conforme exposto acima, costuma ser

tomada como elementar para a noção de obra). Na apresentação desses quatro deslocamentos, serão comentadas a seguir, de modo breve, quatro experiências escriturais – recolhidas de épocas e contextos culturais distintos, mas todas elas amplamente reconhecidas como obras literárias – nas quais tais deslocamentos podem ser vislumbrados, isto é, nas quais o valor unitário supostamente garantido pela categoria *obra* é colocado sob interrogação.

O primeiro deslocamento, comentado por intermédio do trabalho do escritor mineiro Murilo Rubião, é a obra tratada como unidade estilística. O segundo é a obra como unidade desdobrável, formulado a partir dos “exercícios de estilo” do francês Raymond Queneau. O terceiro deslocamento é a obra como unidade agnóstica, aqui figurado a partir das diferentes versões de contos do norte-americano Raymond Carver, com ou sem a participação do editor Gordon Lish. O quarto é a obra como unidade indecível, vislumbrado no livro *Outras ruminações: 75 poetas e a poesia de Donizete Galvão*.

186

### **Espaço da obra: unidade estilística**

É amplamente difundido o fato de que Murilo Rubião, embora tenha publicado ao todo apenas trinta e três contos, com frequência os reescrevia, processo que se tornava público por meio das significativas mudanças observáveis de uma edição a outra. A opinião de que se trata de um processo obsessivo se verifica, reiteradamente, em sua fortuna crítica:

Costuma-se atribuir a pouca produção de Murilo Rubião ao trabalho meticuloso com a linguagem, a uma busca obsessiva pela palavra exata, pela clareza do texto, pelo correto encadeamento dos fatos. Não é à toa que ele tenha reescrito e republicado muitos dos seus textos ao longo da vida e, em casos como o do conto “O convidado”, tenha demorado mais de vinte anos para terminá-lo. (ANDRADE, 2010, p. 8)

Um primeiro problema, talvez o mais imediato aqui, diz respeito ao estatuto que duas edições de um mesmo texto, modificadas, possuem em relação à unidade da obra. Duas versões muito diferentes de uma obra são uma mesma obra? Em caso afirmativo, até que ponto pode ir a diferença e o que define que a diferença seja subsumida pela semelhança e, em última instância, pela unidade? No caso de Murilo Rubião, a comparação entre textos cronologicamente muito distantes – por exemplo, a última edição disponível da *Obra completa*, que é a de 2012, e as versões de contos datiloscritos, em versões anteriores à primeira publicação, datadas de 1942 e 1943 – revela que há, de fato, diferenças muito relevantes. Se a resposta da crítica a essa diferença é o propalado perfeccionismo do autor, o que se constata, quase como uma obviedade, é que a crítica subordina a unidade da obra à unidade supostamente garantida pelo nome que assina os textos que a compõem. A disponibilidade de versões distintas, ao invés de chamar a atenção para o caráter problemático da unidade da obra, é utilizada como argumento para demonstrar um suposto processo de aprimoramento de tal obra, o qual ocorreria por meio da lapidação de um estilo autoral.

Emparelhando-se à unidade autoral, a unidade estilística também é entendida como uma unidade que se define pela linguagem. O estilo seria, assim, um conjunto de escolhas linguísticas, presumidamente coerentes e *progressivamente* coerentes, capaz de gerar o efeito de unidade. Ficam irrespondidas, porém, duas perguntas. A primeira é se os limites de tal efeito são ou não estabelecíveis com algum grau de precisão. A segunda é: o que acontece quando, à assinatura do autor, não corresponde determinado padrão de textualidade, ou seja, não corresponde um estilo esperado? A decorrência principal de se adotar, para o estabelecimento da unidade da obra, a unidade estilística, reforça o pressuposto, tomado como inquestionável, da unidade autoral. Para a crítica, pois, a reescrita seria, necessariamente – ou, pelo menos, prioritariamente –, a reescrita

de si. A principal finalidade e a principal consequência da noção de obra seriam reforçar a noção de autoria.

### **Espaço da obra: unidade matricial**

Se no caso de Murilo Rubião, ou seja, da reescrita vinculada a um mesmo nome autoral, o termo estilo, ou o valor de unidade estilística, parece relativamente pacífico para justificar a própria noção de obra, o mesmo termo será utilizado, na experiência escritural denominada *Exercices de style*, para tensionar a propensão pacificadora. Raymond Queneau incorpora à noção de obra uma segunda noção que em larga medida coloca sob suspeita a primeira: a variação. Aqui, os exercícios de estilo – noventa e nove variações de uma mesma cena – não indicam uma progressiva unificação das escolhas de linguagem; pelo contrário: indicam a possibilidade de proliferação dessas escolhas. Assim, se há um estilo no livro de Queneau, ele se encontra apenas no fato de que os estilos podem ser os mais diversos. A unidade da proposta só se poderia atribuir como eleição da multiplicidade. Ressalte-se, inclusive, que uma avaliação comparativa minuciosa, no plano propriamente linguístico, prova que não é possível depreender, do conjunto de textos, uma acepção rigorosa de estilo, já que, embora cada cena adote recursos diferentes para desenvolver cada um dos noventa e nove motes – os títulos dos noventa e nove textos e supostamente as definições dos noventa e nove estilos a serem desenvolvidos –, a diferença de natureza desses recursos é suficiente para inviabilizar que as variações sejam, todas elas, aceitas como variações estilísticas.

Se há uma unidade da obra, aqui, ela reside em seu caráter matricial. A obra é ao mesmo tempo o que se apresenta e as muitas outras possibilidades, não realizadas, de apresentação. A obra é um algoritmo, ou uma equação, uma série articulada de regras ou variáveis que podem ser atualizadas de diferentes formas. Eis a base do trabalho do grupo fundado por Queneau, o Oulipo, sigla para Ouvroir de Littérature Potentielle. O caráter de ateliê, de oficina, de

*work in progress* passa a ser fundamental. “C’est en écrivant qu’on devient écrivain”. “É escrevendo que se vira escrevedor” – Que-neau costumava dizer. Ressalte-se que na edição de 1979 (a edição original é 1947), foi acrescentada uma lista de 102 “estilos” não realizados, além de 45 “estilos” pintados ou desenhados e 99 “estilos” tipográficos. Na edição brasileira, publicada em 1995, o tradutor e organizador Luiz Rezende incluiu 6 “exercícios brasileiros”.

O forte caráter processual sugerido pela noção de obra faz com que a unidade, em sentido estrito de um conjunto de textos efetivamente realizados, soe como arbitrária, uma deliberação autoral que, na verdade, restringe a verdadeira vocação da obra: a vocação proliferativa. A obra não reforça o autor, e sim mostra que se o autor é uma instância necessária para a concretização da obra, é também uma limitação que se projeta sobre ela, limitação que idealmente deveria ser contornada por outras interferências autorais, as quais viabilizariam novos desdobramentos. A unidade da obra – seu valor matricial – só faria sentido, assim, em seu convite ao desdobramento.

### **Espaço da obra: unidade agonística**

As relações entre o escritor Raymond Carver e o editor Gordon Lish tornaram-se fonte de interesse e controvérsia, tendo em vista uma ambivalência fundamental: por um lado, é reconhecido o importante papel que o segundo desempenhou na conformação da obra do primeiro; por outro lado, questiona-se se tal papel não teria sido excessivo, ou seja, se a conformação da obra dada pelo editor não teria resultado, na verdade, em uma desfiguração da obra. Tal ambivalência passou a ter grande repercussão no meio literário a partir do momento em que foram publicadas as versões originais, ou seja, anteriores ao trabalho de edição efetuado por Lish. Em linhas gerais, pode-se dizer que a obra de Carver se firmou e se tornou amplamente conhecida não apenas devido ao universo que retrata o cotidiano suburbano norte-americano dos anos 1970-1980, mas

também, e em especial, devido à sua especificidade estilística: gerar esse retrato de forma radicalmente concisa e direta, em contos curtos, marcados por um tipo de realismo considerado fotográfico, o que lhe garantiu o epíteto de escritor minimalista.

Com a publicação póstuma, em 2008, do livro *Beginners*, que traz as versões originais dos dezessete contos do livro *What we talk about when we talk about love*, lançado em 1981, tornou-se público o grau de intervenção operada pelo editor: Gordon Lish havia cortado entre quarenta e setenta por cento do teor dos contos. Naturalmente, não se trata de um problema relativo apenas à extensão dos textos, mas à própria configuração de um estilo, de um tom: o famoso “tom lacônico e seco” carveriano, inexistente (ou existente apenas em estado latente) nos textos originais, conforme argumenta o crítico Rodrigo Lacerda: “Desde o início da carreira, Carver precisara de editores que o ajudassem a conter uma veia bastante emocional, quase melodramática, em sua prosa de ficção”, para obter o efeito de “asepsia emocional”, derivada de uma “absoluta asepsia formal” (LACERDA, 2009, p.18).

190

Raymond Carver chegou a publicar, ainda em vida e em outros livros, versões modificadas de alguns poucos contos de *What we talk about when we talk about love*. Esse fato, juntamente com a análise de sua correspondência com Gordon Lish, também contribui para que os estudiosos interroguem quais eram, e como se modificaram ao longo do tempo, as relações profissionais e pessoais entre os dois. O que interessa a este projeto de pesquisa, entretanto, não são as motivações, nem o nível de consentimento ou de arrependimento presente no vínculo entre o escritor e o editor, mas os resultados de se divulgar ambas as alternativas escriturais: tanto a editada, quanto a original, embora tais termos se tornem, com a dupla divulgação, ambíguos, já que a versão editada é, em termos cronológicos e de consolidação da imagem do escritor, a original; e a suposta versão original é, na verdade, um trabalho de recuperação, que se nutre da outra versão, que a toma como parâmetro.

O fato é que as duas versões geram reações de leitura muito distintas, tendo em vista justamente as significativas diferenças estilísticas. Em larga medida, são reações antagônicas, dependendo do crivo valorativo adotado pelo leitor: a implacável concisão e a secura da versão editada por Lish ou a carga emocional e as motivações explícitas da versão não editada. Trata-se de uma obra cuja autoria está em disputa? Diferentemente tanto do que se constata no caso de Murilo Rubião – em que se pode conceber o autor como editor de si mesmo –, quanto do que se percebe no caso de Raymond Queneau – em que a figura do editor já está prevista como um desdobramento da própria figura do autor –, a autoria, no caso de Carver e Lish, não é mais apenas individual, já que, no próprio cerne da obra, autor e editor entram em confronto.

Talvez se possa argumentar, então, que, na verdade são duas obras, já que há duas unidades estilísticas identificáveis. Mas o argumento torna-se insatisfatório diante de, pelo menos, duas razões. A primeira: por mais distintas que sejam as versões, há um horizonte comum que as abarca. A segunda: o antagonismo entre as versões se incorporou à própria obra, chegando mesmo a ser fundamental para caracterizar muito do interesse, inclusive mercadológico, que ela vem despertando. A polêmica sobre os limites do trabalho de edição passou a fazer parte da obra. Trata-se, pois, de uma obra composta de obras em conflito. Se há uma unidade, ela é agonística.

191

### **Espaço da obra: unidade indecível**

No texto de apresentação do livro *Outras ruminações: 75* poetas e a poesia de Donizete Galvão, um dos organizadores afirma: “O livro é simples: são 15 poemas de Donizete acompanhados, cada um deles, de cinco poemas inéditos escritos a partir de sua leitura.” Logo em seguida, porém, a simplicidade inicial dá espaço a uma visão mais complexa da proposta do livro:

Mas, lado a lado com a homenagem, o leitor tem aqui um duplo projeto: uma antologia da poesia de Donizete Galvão, escolhida

por quem lê e admira sua poesia há muito tempo, e uma antologia da poesia contemporânea brasileira, estimulada pelos poemas do Doni, mas que certamente foram muito além, mostrando faces importantes da poesia de seu tempo (DAMÁZIO; PROENÇA; MELO, 2014, p. 9).

Toda obra coletiva, definida como aquela na qual se identificam vários autores, representa, evidentemente, um problema para a noção de unidade e, por extensão, para a própria categoria de obra. É claro que se pode pensar em termos de uma *unidade múltipla*. Contudo, para que não se reduza a um mero jogo de palavras paradoxal, a expressão exige que se deslinda o modo como se dá a relação entre unidade e multiplicidade. No livro em pauta, pode-se entender que a unidade é exógena, residiria no óbvio fato de os poemas estarem reunidos, ou no fato de haver um nome e uma obra a homenagear, os quais atuariam como mote unificador. Segundo tal ponto de vista, a obra seria externa aos textos, seria um conjunto de elementos discrepantes, e tal conjunto seria uno somente porque representa a reunião dos elementos ou, se esses não são aleatórios, porque há um pretexto que explica a reunião, como é o caso da intenção de homenagear determinado poeta, partir da leitura de seus poemas. Nesse sentido, basta que se reúnam múltiplos elementos – com ou sem uma intenção explícita – para que haja unidade.

192

Também é possível pensar, todavia, que a unidade não é exógena; que, pelo contrário, o conjunto possui uma conformação que viabiliza que os elementos sejam percebidos como unos. A unidade, nesse caso, é entendida não da perspectiva da intenção que gerou o agrupamento dos textos, mas da perspectiva do efeito gerado pela reunião. Nesse outro sentido, a unidade é endógena, interna. Há uma obra, e não apenas o agrupamento de obras. Há algo resultante da reunião dos elementos, algo que não se reduz ao que cada elemento gera isoladamente. Esse fator resultante é que seria, de fato, a obra, pois é por meio dele que se manifesta o efeito de unidade.

No caso do livro em homenagem a Donizete Galvão, esse efeito, inclusive, se projeta sobre a obra homenageada, a qual é supostamente a obra-base, mas que entra no jogo dessa obra maior, expandida. E entra no jogo deixando-se afetar por ele, já que os demais textos modificam fortemente o modo como os textos-base são lidos. O que se observa nitidamente, pois, é que a obra, nessa segunda perspectiva, não pode ser dissociada de sua recepção. Dizendo de modo mais explícito, é a recepção que configura a obra, que lhe atribui unidade, a qual será, paradoxalmente, experimentada como unidade interna à obra. Experimenta-se, na leitura, a sensação de que não se trata apenas de uma reunião de obras individuais, pois elas não são independentes. Essa sensação de que há mais do que multiplicidade, ou de que a multiplicidade está organizada, equivale à sensação de que há obra.

No caso do livro *Outras ruminções*, as duas perspectivas coexistem, sem que seja possível estabelecer um parâmetro que, comum a ambas, permitiria definir algum grau de prevalência de uma sobre a outra. Diferentemente do que ocorre em outras coletâneas ou obras que envolvem vários autores, aqui a indecidibilidade é constitutiva. Há multiplicidade e há unidade. Não há unidade e há unidade. Não é obra e é obra. Essa unidade indecidível é tornada possível e evidente pelo fato de se colocar uma forte ênfase na leitura, de se deslocar o privilégio que se costuma atribuir à autoria. Autoria múltipla não necessariamente gera uma obra. Se há uma unidade múltipla, ela é configurada fora da obra, no leitor, mas é projetada, por esse mesmo leitor, no interior da obra.

O leitor pode acatar o fato de um conjunto de textos se autodenominar obra, detentora de unidade. Nesse caso, a indecidibilidade deixa de operar. Mas o leitor pode não acatar a premissa. E o próprio conjunto de textos pode sugerir que a premissa não precisa ser acatada. Pode apontar, assim, para o caráter inconcluso da obra e, no limite, para uma unidade em suspenso, uma unidade

sempre por se fazer, uma unidade indecível. É o que se constata na apresentação de *Outras rumações*: “Enfim, há infinitos poemas do Doni e inúmeros poetas que certamente estariam muito em casa nesta antologia, e é bem provável que, justamente por isso, em breve ela se multiplique.” (DAMÁZIO; PROENÇA; MELO, 2014, p. 10). A indecibilidade, assim, é o resultado de se tomar a obra simultaneamente a partir de ambos os lugares: dentro e fora do que se supõe ser a obra em sua unidade.

### **Ficções de obra**

Os quatro tipos de deslocamento do princípio da unidade como princípio constitutivo da categoria obra apresentam, como se viu, distintos níveis de tensionamento. Em todos os casos, o tensionamento pode ser, pelo menos em parte, pacificado, e com frequência realmente o é por parte do discurso crítico. No caso da unidade da obra deslocada como unidade estilística – aqui exemplificado com a referência a Murilo Rubião –, possíveis fraturas na unidade da obra são compensadas pelo pressuposto da unidade autoral, manifesta na presumida unidade das escolhas de linguagem.

194

A questão da unidade autoral também está presente nos outros três tipos de deslocamento, mas de formas diferentes. No caso da unidade agonística da obra, o discurso crítico também pode pacificar a tensão que compromete a unidade: basta colocar o problema em termos de quem é o verdadeiro autor. No exemplo visto, essa postura significa insistir em estabelecer se é o escritor – Raymond Carver – ou o editor – Gordon Lish – quem deve responder pela unidade da obra. É claro, porém, que tal insistência não resolve a questão segundo o outro ponto de vista: o estilístico, já que escritor e editor se diferenciam justamente por serem considerados, pela crítica, como vinculados a estilos específicos, embora, em certa medida e ambivalentemente, conjugáveis – quando se diz, por exemplo, que o trabalho de Lish representa apenas a concentração das características já presentes na escrita de Carver.

No caso do deslocamento matricial da unidade da obra, a pacificação se dá quase pela via oposta à do deslocamento agonístico, já que a unidade autoral tende a ser subordinada às escolhas de linguagem. Entretanto, essas escolhas não apontam na direção de um processo unificador. Pelo contrário, o que a matriz propõe é justamente a variação. Mas é claro que, por um lado, não é irrelevante que a variação seja, como ocorre no caso de Queneau, controlada – ou *idealmente* controlada. Por outro lado, o controle se dá apenas em termos de exigências da própria proposta escritural, ou seja, ele não invoca nenhum tipo de autoria pré-determinada.

No quarto tipo de deslocamento, denominado unidade indecidível, também é possível que o discurso crítico pacifique o tensionamento da unidade da obra, também reforçando a unidade autoral como unidade fundante. É o que se verifica se se entende que, no livro *Outras ruminaciones*, o principal efeito da reunião dos poemas é a consolidação da unidade da obra do poeta-fonte, Donizete Galvão. Não há, porém, unidade estilística, o que poderia sugerir que se trata, pois, do reforço da própria singularidade dos setenta e cinco poetas: no limite, seria entender que o livro reúne, na verdade, setenta e seis obras diferentes. Mas tal resposta pacificadora não é satisfatória para dissipar a dúvida quanto à reunião propriamente dita constituir ou não uma unidade. Formulando de outra maneira: se o que se constata é uma autoria múltipla, ela não é uma forma de tensionamento da própria noção de autoria?

Foram destacadas acima algumas respostas pacificadoras, as quais talvez sejam bastante prováveis, e mesmo recorrentes, no discurso crítico. Todavia, esse discurso também pode optar pela direção oposta. É possível pensar que a contribuição advinda do debate desenvolvido no campo das artes plásticas, em especial a partir da noção de espaço em obra, viabiliza explorar o que há de irredutivelmente não pacificador; enfatizar, de modo radical, o que se vislumbra em cada forma de tensionamento; intensificar o caráter

provocativo e desestabilizador da noção de obra quando submetido a esses deslocamentos que lhe problematizam a unidade.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de; RUBIÃO, Murilo. *Mário e o pirotécnico aprendiz: cartas de Mário de Andrade e Murilo Rubião*. São Paulo: IEB, Ed. Giordano; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1995.

ANDRADE, Vera Lúcia. Vida e obra de Murilo Rubião. In: RUBIÃO, Murilo. *Obra completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 7-12.

CARVER, Raymond. *68 contos de Raymond Carver*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CARVER, Raymond. *Beginners*. London: Vintage Books, 2010.

196 CARVER, Raymond. *Iniciantes*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CARVER, Raymond. *What we talk about when we talk about love*. New York: Vintage Books, 1989.

DAMÁZIO, Reynaldo; PROENÇA, Ruy; MELO, Tarso de. (Org.). *Outras ruminações: 75 poetas e a poesia de Donizete Galvão*. São Paulo: Dobra Editorial, 2014.

FOUCAULT, Michel. Qu'est-ce qu'un auteur? In:\_\_\_\_\_. *Dits et écrits (1954-1988)*. Paris: Gallimard, 1994. Vol. I (1954-1969). p. 789-821.

LACERDA, Rodrigo. Alguma coisa lá no fundo. In: *68 contos de Raymond Carver*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 9-24.

MELO, Tarso de. Apresentação. In: DAMÁZIO, Reynaldo; PROENÇA, Ruy; MELO, Tarso de. (Org.). *Outras ruminações: 75 poetas e a poesia de Donizete Galvão*. São Paulo: Dobra Editorial, 2014. p.9-10.

QUENEAU, Raymond. *Exercices de style*. Paris: Gallimard, 1947.

QUENEAU, Raymond. *Exercícios de estilo*. Trad. Luiz Rezende. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

RUBIÃO, Murilo. *Obra completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.  
TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.  
p. 75-95.

#### NOTA

<sup>1</sup> “Quand on entreprend de publier, par exemple, les œuvres de Nietzsche, où faut-il s’arrêter? Il faut tout publier, bien sûr, mais que veut dire ce ‘tout’? Tout ce que Nietzsche a publié lui-même, c’est entendu. Les brouillons de ses œuvres? Évidemment. Les projets d’aphorismes? Oui. Les ratures également, les notes au bas des carnets? Oui. Mais quand, à l’intérieur d’un carnet rempli d’aphorismes, on trouve une référence, l’indication d’un rendez-vous ou d’une adresse, une note de blanchisserie: œuvre, ou pas œuvre? Mais pourquoi pas? Et cela indéfiniment.”

## **Ficção brasileira contemporânea: Modos de configuração e modos de abordagem**

Maria Lúcia Outeiro Fernandes  
(UNESP/Araraquara)

Contrariando os discursos da crise, ousou afirmar que a narrativa ficcional tem dado mostras de vigor. O sucesso dos eventos literários, a proliferação de concursos e premiações, o aparecimento de jovens escritores de talento, a despeito dos índices baixíssimos de leitura, apontam para este vigor. Além disso, apesar das inegáveis ligações com a indústria cultural, a literatura também tem dado mostras de espantosa autonomia, uma vez que continua exercendo sua função crítica em relação à sociedade.

198

A literatura sempre fundou aquele espaço privilegiado, no qual se pode dizer “tudo, de todas as maneiras”, contrariando, ao mesmo tempo, tanto as instituições reguladoras quanto as leis do mercado, tal como analisa Jacques Derrida em sua entrevista intitulada “Essa estranha instituição chamada literatura”:

O espaço da literatura não é somente o de uma ficção instituída, mas também o de uma instituição fictícia, a qual, em princípio, permite dizer tudo. Dizer tudo é, sem dúvida, reunir, por meio da tradução, todas as figuras umas nas outras, totalizar formalizando; mas dizer tudo é também transpor (...) os interditos. É liberar-se (...) – em todos os campos nos quais a lei pode se impor como lei. A lei da literatura atende, em princípio, a desafiar ou a suspender a lei. (DERRIDA, 2014, p. 49).

O fato é que a literatura não precisa nem da mídia tradicional nem da universidade para existir. Mesmo porque ela encontrou circuitos mais poderosos para sua circulação, como é o caso da *internet*. Os escritores podem divulgar seus produtos e chegar aos

leitores sem intermediações, o que configura uma situação jamais vivida anteriormente.

Talvez seja uma veleidade romântica, mas ainda acredito que a literatura responda a uma necessidade profunda de expressão e que sempre vai existir. Entretanto, o estudo sistemático da produção contemporânea tem revelado que o modo de conceber, produzir e avaliar as obras literárias, bem como a natureza a elas atribuída, tem passado por mudanças radicais, que vêm acarretando alterações nos fundamentos teórico-críticos. Métodos e valores estéticos alternativos já estão se equiparando, em prestígio e legitimidade, a formas mais canônicas de abordagem dos textos literários.

Por outro lado, nas universidades, quando todos pensavam que estávamos vivendo os últimos anos do Curso de Letras, deparamo-nos, novamente, com salas lotadas. Na Unesp, em Araraquara, chegamos a ter 70 alunos em algumas disciplinas. E uma quantidade significativa de interessados em desenvolver pesquisa em literatura. Além disso, é necessário lembrar que esta clientela não se posiciona mais de maneira passiva. Os alunos, hoje, entram no curso sabendo o que procuram. Exigem que sejam abordados assuntos de seu interesse, solicitando metodologias e fundamentação teórica contemporâneas, acerca de autores novos ou até agora ainda marginalizados, ao lado de um sempre renovado interesse pelos clássicos.

Dizer que a literatura não depende da universidade para sobreviver não significa de modo algum desqualificar o papel dos Estudos Literários. Pelo contrário, em nenhum lugar a literatura é tão alimentada, revigorada, tratada com seriedade, com paixão, com métodos críticos adequados, quanto nos cursos de Letras e nos Programas de Pós- Graduação.

O problema que afeta o saber acadêmico em relação à literatura, nas universidades, é a existência de uma pluralidade de espaços, até dentro de uma mesma instituição, que não dialogam entre si. Muitos desses espaços são ocupados por verdadeiros feudos,

nos quais se alojam grupos dos mais variados matizes, do ponto de vista das fundamentações teóricas, dos métodos de trabalho e dos objetos de estudo.

Considerando os projetos em andamento na Unesp, seja na Graduação, seja no Programa de Pós-Graduação, ou os conteúdos das disciplinas de literatura, é de admirar a variedade de temas, autores e formas de abordagens, dos clássicos aos contemporâneos, desde Machado de Assis, Guimarães Rosa, para ficar só nas disciplinas de Literatura Brasileira, a João Gilberto Noll, Paulo Lins ou Luiz Ruffatto. Os alunos estudam autores de todas as épocas, fundamentados em teorias que vão do formalismo russo e estruturalismo, da narratologia em geral, passando pela semiótica, uma das grandes tradições do curso de Letras em Araraquara, até abordagens psicanalíticas, desconstrucionistas e sociológicas, ou dos estudos culturais, incrementadas, estas últimas, pelos trabalhos em colaboração com o Curso de Ciências Sociais, que confere grande apreço aos estudos de literatura. Enfim, a despeito da falta de diálogo, verifica-se, nas universidades, uma pluralidade de extrema importância. Pluralidade que só enriquece a literatura enquanto objeto de estudo, porque garante uma compreensão mais complexa e ampla dos textos e dos fenômenos literários.

200

Quando se fala em literatura contemporânea refere-se, em geral, às obras publicadas a partir dos anos 1990. Entretanto, um dos meus objetivos será mostrar que esta produção começa a ser configurada nas décadas anteriores, desde os anos 1960. A partir desta data, o modernismo, enquanto projeto estético e ideológico, já não alimenta a expectativa dos leitores, nem os propósitos dos escritores, embora se reconheça que suas principais conquistas, principalmente o direito permanente à pesquisa estética, enfatizado por Mário de Andrade (1967, p. 242), abriram caminho para as experiências literárias posteriores.

Tenho relutância em denominar esse período como sendo

pósmodernista, por considerar que não exista uma homogeneidade em bloco e porque não entendo a pós-modernidade como um período que tenha vindo após a modernidade, nem o pós-modernismo como um estilo de época, que tenha suplantado o modernismo. Por outro lado, termos alternativos como “modernidade líquida”, cunhado por Balman (2000), ou “modernidade tardia”, sugerido por Jameson (2000), além de não trazerem uma compreensão mais precisa do fenômeno, ainda ressaltam, de maneira pejorativa, a ideia de *diluição*, ocultando o aspecto das *tensões*, que constituem as contribuições mais interessantes da pós-modernidade às artes contemporâneas.

Precários e arbitrários, os termos pós-moderno, pós-modernismo e pós-modernidade têm a seu favor certa legitimidade fundamentada em considerável produção teórico-crítica, trazida à luz desde os anos 1960. Às reflexões teóricas desenvolvidas por Linda Hutcheon, Andreas Huyssen, Jean-François Lyotard, Fredric Jameson e Gianni Vattimo, entre muitos outros, corresponde amplo fenômeno, tão extenso quanto complexo, de questionamento acerca da natureza da modernidade, que se manifestou e ainda se manifesta na arte contemporânea, por meio de estilos, procedimentos formais e posicionamentos estéticos e ideológicos diversos.

As perspectivas pós-modernas<sup>1</sup>, adotadas por artistas e escritores, foram desencadeadas, inicialmente, pela constatação de que a barbárie permanecia intacta no seio do civilizado, o que foi sentido de maneira muito impactante durante o período imediatamente posterior às duas guerras mundiais. A partir deste momento, espalha-se um clima generalizado de suspeita em relação ao progresso linear e cumulativo da cultura humana, progresso este que constitui um dos principais fundamentos da mentalidade moderna. A intensificação dos conflitos mundiais, o desencanto com movimentos revolucionários, a ascensão de totalitarismos, apoiados e legitimados pelo progresso de técnicas manipuladoras de controle e pelo desenvolvimento de tecnologias militares, a crescente devas-

tação do meio-ambiente e os contingentes de população vivendo à margem do sistema social, entre outras experiências catastróficas, confrontaram a consciência moderna com um niilismo radical, que provocou alguns abalos nos fundamentos da arte moderna, sem propor o seu fim ou a sua rejeição em bloco.

As perspectivas pós-modernas afetam tanto a configuração de grande parte das obras contemporâneas, quanto as formas de sua recepção, correspondendo a modos alternativos de percepção do mundo, de compreensão do sujeito e das identidades, e de motivações sociopolíticas. A maneira de conceber a obra literária ampliou-se, consideravelmente, não sendo mais possível concebê-la apenas como texto dotado de qualidades artísticas, tendo em vista que desencadeia permanente diálogo, sincrônica e diacronicamente, com outras formas de arte, outras linguagens e com todas as instâncias sociais, ao colocar em cena uma pluralidade de vozes e discursos. Além disso, passou-se a considerar que a literatura não se esgota no processo da escrita, necessitando da leitura e das atividades editoriais. Enfim, as novas formas de conceber a literatura mostraram que a obra literária convoca uma multiplicidade de instrumentos e métodos para sua abordagem crítica, não podendo mais ser focalizada de um ponto de vista exclusivamente intrínseco, como propunham as teorias de base formalista e estruturalista surgidas na primeira metade do século passado.

As principais manifestações da ficção brasileira contemporânea começam a ser delineadas no contexto da ditadura militar, que favoreceu a proliferação de inúmeras tendências, todas elas responsáveis por vários graus de descaracterização daquilo que se entendia como obra literária. Despojada de elementos que faziam dela uma obra de arte e uma forma privilegiada de conhecimento, a literatura passou a assimilar funções alheias à sua natureza, cedendo à urgência em documentar o momento. Entre as tendências mais expressivas estavam o realismo mágico, que se concretizava num

discurso onírico, metafórico e alegórico, cujo objetivo era dramatizar as situações políticas, e a literatura-verdade, que recorria a técnicas de composição próprias do realismo, aproximando o texto literário do discurso jornalístico. Mesmo nessa linha de literatura-verdade, surgiram muitos romances que, abandonando a estética naturalista de representação, problematizavam a própria estrutura do texto, como fez Antonio Callado em *Reflexos do baile* (1976), por meio de técnicas de experimentação, como a montagem e a fragmentação, que ressaltavam, no próprio corpo da narrativa, os conflitos de uma realidade brutalmente despedaçada.

Outros elementos de grande impacto, nas décadas de 1970 e 1980, vieram do universo da mídia, da cultura de massa e da arte *pop*, somados a algumas contribuições da contracultura e dos movimentos de contestação da década anterior. Os focos de resistência contra as engrenagens do controle e da manipulação social do sistema capitalista, adotados por estes grupos, contribuíram para consolidar uma mentalidade pós-moderna. Sua recusa em adotar esquemas de ação apoiados em doutrinas totalizantes conduziu às formas de resistência encontradas em muitas obras contemporâneas.

Trata-se de uma forma de resistência que age no espaço dos discursos dominantes, consciente da precariedade de sua natureza, já que não se acredita ser possível contestar o sistema de uma posição segura, externa, de forma neutra e imparcial. A perspectiva adotada não se fundamenta numa visão geral, como é a dialética do materialismo histórico, mas no olhar de quem se posiciona de dentro dos códigos e das práticas sociais vigentes.

Em termos estéticos as principais contribuições para a formação de uma sensibilidade pós-moderna e para as características formais das narrativas vieram das neovanguardas, principalmente da *pop art*, nova versão do dadaísmo, que surgiu na Inglaterra dos anos 1950 e encontrou terreno fértil para seu desenvolvimento nos Estados Unidos. Incorporando o receptor e o universo exterior, o

artista *pop* pensa a obra não mais em termos de estrutura, nem como portadora de um saber elevado, mas como processo, experiência vital ou *performance*.

Um dos representantes da vertente *pop* na literatura é Roberto Drummond. As primeiras edições dos seus livros, nos anos 1980, pela editora Ática, apresentam notável integração entre o projeto gráfico, assinado por Elifas Andreato. As narrativas de Drummond são visivelmente elaboradas a partir da busca consciente para encontrar, na linguagem escrita, uma série de procedimentos técnicos e formais correlatos àqueles que eram adotados nas artes plásticas.

Nos contos do livro *A morte de D. J. em Paris* (1983), objetos e fragmentos do real são colados, de maneira insólita, nos painéis-textos, ao lado de personagens que se confundem com imagens de personalidades reais, como políticos, jogadores de futebol, músicos, entre outros, que emergem diariamente dos noticiários, ou habitam o imaginário cultural brasileiro e personagens de filmes, histórias em quadrinhos ou lendas populares.

204

Um dos principais recursos explorados na elaboração dos personagens drummondianos é a utilização de objetos de consumo para sua caracterização. No conto “Objetos pertencentes a Fernando B, misteriosamente desaparecido”, cuja estrutura reproduz o modelo de um inquérito judicial, procede-se ao inventário de um insólito espólio. A descrição minuciosa de cada objeto é pretexto para o depoimento de testemunhas que vão compondo o universo da vítima e os acontecimentos que envolveram seu desaparecimento. No arrolamento dos objetos, um a um, o tom sério de linguagem jurídica contrasta com a vulgaridade dos itens mencionados: uma escova de dente TEK, uma coleção de fotos de atrizes norte-americanas, uma foto de Catherine Deneuve, um par de quedes azul, marca Verlon. Identificados pelas marcas, os objetos são mostrados em *close-up*, num acúmulo de informações que enfatiza o clima de estranhamento e absurdo e concorrem para a construção do universo que caracteriza o personagem.

No primeiro conto do mesmo livro, “Dôia na janela”, a protagonista vive confinada num hospício, de onde, amparada pelas grades da janela, olha o mundo e constrói para si um refúgio seguro. Os referenciais que lhe chegam do mundo são os anúncios luminosos da Coca-Cola e dos pneus Firestone, que lhe fazem doce companhia nas noites solitárias, fornecendo-lhe material para elaboração de sua realidade imaginária. Às vésperas de receber alta, seu inconsciente simula uma crise, que lhe assegura a permanência nesse espaço seguro, que a protege da violência do mundo. A cena do transplante de uma roseira, no jardim em frente à sua janela, é vista por Dôia como a crucificação de um homem. A cena, reconstruída pela imaginação da personagem, é uma singular bricolagem de elementos do imaginário religioso, transformados por imagens da cultura de massa. O homem crucificado tem a idade, os cabelos e a barba de Cristo, mas usa calça Lee, camisa Adidas, cueca Zorba e se parece com Alain Delon e Robert Redford.

As referências ao mundo do consumo não constituem meros motivos temáticos. Os objetos apontam questões mais complexas, que denunciam o grau de alienação do sujeito ao glamour que emana do sistema midiático de signos, que constitui hoje uma das principais fontes reguladoras de percepção da realidade, ditando padrões de vida, sonhos e comportamentos. Os próprios enredos de Drummond são elaborados com técnicas de reprocessamento de discursos e linguagens, por meio do pastiche de clichês narrativos, à medida que são desenvolvidos de acordo com modelos inspirados em radionovelas, programas de rádio e de auditório para TV, lutas de boxe. *Em Sangue de Coca-Cola*, o narrador é um locutor de rádio que está no ar transmitindo os eventos relatados, ao vivo. Em *Hitler Manda Lembranças*, a narração segue o esquema de uma luta de boxe. Os textos não representam uma realidade exterior, mas fatos e imagens já processados por outros sistemas de linguagem. Apontando as frágeis fronteiras entre diferentes níveis de realidade,

as narrativas de Drummond manifestam uma multiplicidade de vozes e fundamentam-se numa concepção da verdade como algo em permanente mutação.

A nivelção dos personagens aos objetos revela o modo de se conceber o sujeito na ficção contemporânea. Embora variem as técnicas de elaboração e os níveis de profundidade psíquica atribuídos aos personagens, é possível reconhecer traços de um mesmo modelo de sujeito, fragmentado, disperso, destituído de essência e de identidade fixa, habitante de um mundo caótico e sem sentido, na grande maioria das produções ficcionais contemporâneas, que se revelam principalmente na configuração dos narradores, do foco narrativo, dos protagonistas e do próprio enredo.

Sujeitos em permanente trânsito e transformação, que assumem identidades falsas, ou que vagam sem destino, na busca angustiada de uma essência ou de uma unidade psíquica qualquer que poderiam conferir algum sentido às suas vidas, como aqueles criados por João Gilberto Noll, que se multiplicam em todos os seus livros, desde o primeiro, *A fúria do corpo* (1981), no qual o protagonista se apresenta do seguinte modo:

O meu nome não. Vivo nas ruas de um tempo onde dar o nome é fornecer suspeita. A quem? Não me queira ingênuo: nome de ninguém não. Me chame como quiser, fui consagrado a João Evangelista, não que o meu nome seja João, absolutamente, não sei de quando nasci, nada, mas se quiser o meu nome busque na lembrança o que de mais instável lhe ocorrer. O meu nome de hoje poderá não me reconhecer amanhã. Não soldo portanto à minha cara um nome preciso. João Evangelista diz que as naves do Fim transportarão não identidades mas o único corpo impregnado do Um. Não me pergunte pois idade, estado civil, local de nascimento, filiação, pegadas do passado, nada, passado não, nome também: não. (...) Mas se quiser um nome pode me chamar de Arbusto, Carne Tatuada, Vento. (NOLL, 1997, p. 25)

A impossibilidade de assumir identidades fixas ou de adotar padrões estabelecidos de comportamento é uma das grandes marcas dos personagens nollianos. As viagens que não levam a lugar nenhum e que fazem os personagens ficarem rodando numa espécie de círculo, muito exploradas como metáfora da busca empreendida pelo indivíduo para construir um sentido coerente, resolver um mistério acerca de si e do mundo, são recorrentes nos livros de João Gilberto Noll e de Bernardo Carvalho.

São inúmeros os procedimentos adotados para dramatizar o modo como os diversos níveis de consciência e de percepção que o sujeito tem do mundo e de si mesmo projetam-se uns nos outros, neste infinito jogo de discursos e vozes que constituem a autoconsciência e a compreensão humana dos fatos. No livro *Nossos ossos* (2013), de Marcelino Freire, fragmentos de diálogos e dos próprios fatos narrados misturam-se a percepções e traços autobiográficos do próprio escritor. As falas são diluídas no relato, os diferentes tempos e espaços superpostos e a voz narrativa se confunde com a do autor:

Principalmente à noite o corpo do boy morto soltava uns roncoss, juro, uns gemidos noturnos, lá fora, no rabecão à porta do hotel, já tínhamos viajado um dia inteiro, percorrido campos, paisagens gerais, animais e pedras, senti falta do meu gato siamês, era nessa hora, à cama, que ele vinha aos meus pés, daí, não sei por que, resolvi telefonar, do quarto liguei para o zelador, quem atendeu foi a mulher dele, assustada, já era quase meia-noite, tudo bem, sem problemas, ela não ouvia bem e gritava, Sr. Heleno, alô, alô, o senhor sabia que a polícia esteve aqui, eu não tive o que dizer, nem pude mentir, falei que o senhor voltou para o Nordeste, o homem, meu Cristo, não fez uma cara muito boa, hein, alô, está me ouvindo, Sr. Heleno, é o senhor, por favor, o que está acontecendo, escute, eu não quero, me desculpe, confusão para cima de mim e de marido, peço, mesmo, a sua compreensão, estamos aqui para ajudar, não seria o caso do senhor ligar para o delegado (...). (FREIRE, 2013, p.94-95)

As formas de configuração do sujeito, na ficção contemporânea, também se relacionam a outra questão essencial, que é a reflexão acerca dos limites e impasses enfrentados pelo escritor para a representação do real.

Em primeiro lugar é necessário lembrar o desconforto que sente o sujeito em adotar premissas totalizadoras para analisar e criticar o contexto social. No livro *Divórcio* (2013), de Ricardo Lísias, o narrador empreende severa crítica à classe média brasileira, à sua ambição de subir na vida a qualquer preço, seu desejo de poder, de riqueza, de glamour e de reconhecimento social, sua superficialidade e falta de caráter, seu comportamento leviano, destituído de afeto e de verdade, sua cultura vazia fundamentada em clichês. O narrador chega a fazer uma lista dos piores defeitos desta classe social. A certa altura, porém, dedica-se a fazer uma autocrítica do próprio livro que escreve, relativizando seu posicionamento anterior: “Hoje, acho que outro defeito de *Divórcio* é a caracterização da classe média várias vezes citada no livro. É um conceito difícil porque com certeza não serve para todas as pessoas na mesma situação social” (LÍSIAS, 2013, p. 201). Esta forma um tanto ambígua de criticar, que se apoia num metacomentário, inserido no próprio corpo da obra, e não se vale de premissas totalizadoras, ao mesmo tempo que demonstra desconfiança em relação aos próprios argumentos, é uma das muitas perspectivas pós-modernas herdadas pela geração mais recente de escritores.

Outro aspecto, que frequentemente se articula ao anterior, relaciona-se com o enfraquecimento do ser e com a perda de confiança na razão crítica, fenômeno bem analisado por Gianni Vattimo (1987). Para o filósofo italiano, desde Nietzsche e Heidegger, o *ser* é pensado como *acontecimento* e não mais como *categoria metafísica*, o que equivale a dizer que ao ser não se atribui mais uma existência fora da história. Nesta perspectiva, a ontologia não é mais do que uma interpretação da nossa condição ou situação no mundo e, con-

sequentemente, o homem já não é pensado de maneira metafísica, em termos de estrutura estável, fundamentada por um pensamento forte, fundador de verdades. O surgimento desta perspectiva de reflexão acerca da condição humana acarretou mutações na ordem das representações e no estatuto da verdade, fazendo nascer o que Vattimo denomina como “pensamento fraco”.

Traços deste pensamento fraco são encontrados em profusão nas manifestações intertextuais e autorreflexivas da arte contemporânea, que colocam em cena o sujeito frágil, cambiante, disperso, para quem a verdade não passa, tal como sua precária identidade, de um construto de natureza cultural e ideológica. Em *Nove noites* (2002), Bernardo de Carvalho apropria-se de um acontecimento real, o suicídio do antropólogo Buell Quain (1912-1939), em missão científica numa tribo indígena, no interior do Brasil, em 1939, e o transforma em personagem de uma trama ficcional complicada, construída a partir de indícios, pontuada pelas leis do acaso e do caos, na qual um narrador-jornalista tenta desvendar a verdade sobre o trágico episódio, mais de 60 anos depois, sempre dialogando com o leitor, ao qual vai sugerindo uma profusão de sentidos, todos precários e provisórios:

Isto é para quando você vier. É preciso estar preparado. Alguém terá que preveni-lo. Vai entrar numa terra em que a verdade e a mentira não têm mais os sentidos que o trouxeram até aqui. Pergunte aos índios. Qualquer coisa. O que primeiro lhe passar pela cabeça. E amanhã, ao acordar, faça de novo a mesma pergunta. E depois de amanhã, mais uma vez. Sempre na mesma pergunta. E a cada dia receberá uma resposta diferente. A verdade está perdida entre todas as contradições e disparates. Quando vier à procura do que o passado enterrou, é preciso saber que estará às portas de uma terra em que a memória não pode ser exumada, pois o segredo, sendo o único bem que se leva para o túmulo, é também a única herança que se deixa aos que ficam, como você e eu, à espera de um sentido, nem que seja pela suposição do

mistério, para acabar morrendo de curiosidade. (CARVALHO, 2002, p. 7)

A explosão dos meios de comunicação de uma forma nunca vista anteriormente, acrescidos agora pela *internet*, contribuiu ainda mais para ampliar a esfera de dominação dos signos e linguagens, complicando bastante as relações entre ficção e realidade. Numa entrevista sobre seu livro, *Reprodução* (2013), Bernardo Carvalho sinaliza um pouco esta direção que explica como concebeu seus personagens:

Tive que reescrevê-lo [o novo romance] muitas vezes, porque queria que os personagens fossem todos do mal e muito burros, mais ou menos o modelo dos comentaristas de internet. Eu queria que os personagens, todos eles, fossem como esses caras que fazem comentários na internet, que querem se expressar, gente que tem idéia sobre tudo, que são super orgulhosos com as próprias opiniões. Queria fazer um livro que só tivesse personagens assim, que todos fossem uns idiotas. (MUNIZ, 2014)

210

A interpretação que Carvalho faz da realidade de seus personagens baseia-se em parte nesta questão de que, hoje, o indivíduo constrói sua visão de mundo dentro dos paradigmas que dominam os meios de comunicação. Os níveis de percepção do mundo e do ser são condicionados em grande parte por esta mediação.

A ampliação da consciência dos fatos como construções de linguagem, além de afetar as percepções do sujeito também tornou inviável a ideia de referentes que falem por si, passíveis de serem reproduzidos em sua verdade por uma linguagem neutra. Não existe uma língua que não esteja contaminada por algum sistema de significados ideológicos. E não existe língua que não esteja contaminada pelos sistemas difundidos pela cultura de massa e pelos meios de comunicação. O narrador do livro de Bernardo Carvalho, citado acima, fornece uma boa reflexão sobre isto:

Tudo começou quando o estudante de chinês decide aprender

chinês. E isso ocorre precisamente quando ele passa a achar que a própria língua não dá conta do que tem a dizer. É claro que isso significa, também, que a possibilidade de dizer não está no chinês propriamente dito, mas numa língua que ele apenas imagina, porque é impossível aprendê-la. É nessa língua que ele gostaria de contar uma história. Vamos chamar essa língua de chinês, na falta de um nome melhor. Ele gostaria de dizer, em chinês; “É um lugar comum viajar para esquecer uma desilusão amorosa, mas é impossível escapar ao lugar-comum”, só que não pode, porque não chegou a essa lição. (CARVALHO, 2013, p. 9)

O narrador aponta para o fato de que não existe uma língua ideal, não contaminada pelos clichês que se espalham pela cultura superficial da *internet*, já que o protagonista, que é o estudante de chinês, é um típico representante da cultura mediana que se espalha pelos *blogs*. Para fugir aos lugares comuns e dizer coisas que pudessem contrariar o lixo cultural em que vive mergulhado, o protagonista teria que aprender uma língua “que é impossível de ser apreendida” ou a cuja lição ele ainda não tinha chegado.

211

Mesmo quando adotam procedimentos realistas as narrativas contemporâneas subvertem os pressupostos mais elementares desta forma de representação. Vários escritores continuam usando, em textos autorreflexivos, a tática de embaralhar narradores com a figura do autor, que tinha sido bastante explorada por Roberto Drummond. Um dos casos mais intrigantes, que provocou muito mal-estar, foi o livro já citado, *Divórcio* (2013), de Ricardo Lísias, no qual o escritor utiliza fragmentos recortados de sua própria vida pessoal, colados numa outra disposição, que obedece a um plano ficcional, com objetivos literários, tornando impossível identificar o que é real do que é criado pela imaginação.

Vários episódios são narrados de modo fragmentado. Muitos detalhes são omitidos o que deixa o leitor bem insatisfeito, querendo saber mais do relato. As cenas não se fecham completamente, não há uma descrição geral que dê ao leitor uma visão geral do enredo.

Por outro lado, proliferam informações completamente desnecessárias para a compreensão da história. A certa altura o relato é ilustrado com fotografias do escritor e de possíveis familiares seus, que remetem a cenas de sua infância. O leitor pode reconhecer nestas fotos as referências a algumas informações secundárias do enredo. Entretanto, as fotos estão completamente deslocadas na estrutura da obra, aparecendo em páginas cujo assunto não tem nada a ver com as cenas, que, por sua vez também não fazem parte do assunto central do livro, que é a crise em que se vê mergulhado por ter descoberto as traições da ex-mulher, por meio da leitura que fez do diário dela, bem como de todo esforço a que se lança para se reestruturar e sair do intenso sofrimento. Nenhuma foto se refere ao assunto central do livro.

212

Pode-se interpretar que elas funcionem como contraponto, numa espécie de reminiscência de momentos felizes de sua mitologia pessoal. Mas nenhum elemento do enredo sugere tal interpretação. Parece que a única função das fotos é lembrar ao leitor, da mesma forma que certos comentários desconexos do narrador, o caráter artificial e arbitrário de todo relato, mesmo que muitos elementos tenham sido retirados do próprio contexto biográfico do escritor. O enredo se compõe de fragmentos do relato que vão sendo colados. Vários desses fragmentos se repetem, com mais informações acrescentadas, mas não há um desenvolvimento da ação, com uma complicação e um desfecho.

O relato começa quando a complicação já aconteceu, após a leitura do diário da ex-mulher, episódio que causa um desmoronamento na mente, no corpo e na vida do protagonista-narrador. São fragmentos de relato que vão sendo colados de maneira repetida, como nos quadros de Andy Warhol, onde os recortes de imagens semelhantes são colados em sequência ou ao acaso. Alguns fazem sentido, outros desencadeiam certo caos interno. Todos os níveis da narrativa concorrem para esse efeito de caos: a linguagem, a

elaboração dos personagens, a marcação do tempo, as indicações do espaço, a expressão das emoções do protagonista, o desenvolvimento do enredo.

A focalização externa é muito explorada, mesmo quando se trata de protagonistas-narradores relatando fatos vivenciados por eles mesmos. Parece que há uma câmera externa que vai guiando o relato, como se o personagem saísse de dentro de si para se descrever por fora. Não se aprofunda na descrição das emoções, mas a elas se reporta de modo indireto, procurando traduzi-las em imagens que fazem ressaltar os efeitos delas em sua percepção sobre si mesmo. É o que ocorre quando o narrador autodiegético de *Divórcio* relata sua experiência após ter lido o diário da ex-mulher, deparando-se com revelações que o lançaram num abismo de sofrimento, do qual vai demorar muitos meses para sair:

Respirei fundo de novo. Devem faltar cento e cinquenta metros até a estação do metrô. Lá, os seguranças serão obrigados a me ajudar. Percebi, enquanto andava, que minha pele estava se descolando do resto do corpo. Olhei ao redor e não vi ninguém. A sensação é horrível: não consigo segurar minha pele, mesmo me abraçando. Quando finalmente cheguei à escada do metrô, eu estava em carne viva. (LÍSIAS, 2013, p. 29)

Segundo Michel Riffaterre (1984), as convenções utilizadas pelos escritores realistas, para convencer o leitor de que seu texto efetivamente imita um contexto exterior, apoiam-se num determinado número de pressupostos, entre os quais a confiança na possibilidade de uma transmissão legível, coerente, imparcial e totalizadora a respeito do mundo circundante, apesar da complexidade dos aspectos múltiplos e descontínuos da realidade. Tal confiança, por sua vez, implica a crença em três conceitos básicos: uma realidade exterior portadora de significado, um sujeito apto a compreender o sentido profundo dessa realidade e um código linguístico capaz de servir como instrumento para a transmissão dessa verdade. Para asse-

gurar a ilusão de real e a verossimilhança do relato, o escritor deve evitar ruídos, ocultando as marcas da enunciação e as convenções do discurso. Variados são os recursos estabelecidos para assegurar a coerência geral do enunciado como o *flashback*, o resumo ou os mecanismos que antecipam o clímax, como pressentimentos, sonhos, profecias e outras pistas espalhadas ao longo do texto.

O escritor realista deve esforçar-se para garantir os efeitos de sentido por meio de uma articulação coerente, verossímil, entre todos os elementos que estruturam a narrativa, o que garante ao leitor uma visão geral da identidade dos personagens e das ações que impulsionam o relato. O leitor pode mergulhar na alma dos sujeitos representados, visualizar com clareza os espaços em que ele vive e avaliar as dimensões do tempo que regem o desenvolvimento do enredo.

Na ficção hiperrealista de hoje os efeitos procurados pelos escritores são quase opostos aos que deviam ser alcançados nas narrativas realistas e naturalistas do século XIX, ou nas obras neo-realistas dos anos 1940. É verdade que temos na história do realismo brasileiro a figura emblemática de Machado de Assis, que também subvertia, em plena vigência do paradigma realista, os próprios fundamentos da escola de Flaubert.

Mas as metanarrativas contemporâneas, embora adotem estratégias semelhantes no que concerne aos procedimentos metanarrativos dos narradores machadianos, não podem apresentar a mesma profundidade na representação dos sujeitos e da realidade social. Falta-lhes o apoio de um pensamento forte, fundador de verdades, que possa dotá-los de uma autoconsciência plena de sentidos e de uma razão crítica confiante em sua capacidade de apreender toda a complexidade do real.

Não há uma representação na linha do realismo, que busque apresentar uma configuração totalizante. Recortados de uma multiplicidade de contextos, os fragmentos ganham uma dimensão estranha, cujo objetivo não se esgota no mero propósito de representar o

real. Mais do que isso, as narrativas hiperrealistas são construídas com o propósito de levar o leitor a refletir de que modo sua própria realidade, interna e externa, também são construídas. Em vez de enfatizarem a ilusão de real, pontuam os relatos com uma série de informações e comentários que lembram ao leitor, o tempo todo, sua natureza artificial.

Gostaria de concluir voltando à ideia da crise. A literatura não está em crise. Mas uma parte considerável da ficção contemporânea aponta para uma crise instalada no interior da própria modernidade, que afeta seus valores estéticos, metafísicos, éticos e político-ideológicos. Trata-se de uma literatura que dramatiza diversos níveis dessa crise, cujo desfecho ainda não conseguimos vislumbrar.

## REFERÊNCIAS

215

ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1967. p. 137-255.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense; Brasília: Ed. Universidade, 1981.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Traduzido por Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

CARVALHO, Bernardo. *Nove noites*; romance. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

\_\_\_\_\_. *Reprodução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura*. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro. *Narciso no labirinto de espelhos: perspectivas pós-modernas na ficção de Roberto Drummond*. São Paulo: Cultura Acadêmica/Ed. UNESP, 2011.

FREIRE, Marcelino. *Nossos ossos*. Rio de Janeiro: Record, 2013.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. 2.ed. São Paulo: Ática, 2000.

LÍSIAS, Ricardo. *Divórcio*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

NOLL, João Gilberto. *Romances e contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MUNIZ, Ramon. Aos corajosos. “Reprodução”, de Bernardo Carvalho, demandou coragem para ser escrito e pede coragem para ser lido. Resenha. *Gazeta do Povo – Rascunho*, Curitiba, 14 mar. 2014. Disponível em <http://rascunho.gazetadopovo.com.br/aos-corajosos/>. Acessado em 20/05/2015.

RIFATERRE, Michael. A ilusão referencial. In BARTHES, Roland et alii. *Literatura e realidade; o que é realismo?* Lisboa: Dom Quixote, 1984. p. 99-128.

VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade; niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. Lisboa: Presença, 1987.

## NOTAS

216

<sup>1</sup> Vou retomar, reescrevendo ou citando, muitos trechos do meu livro, *Narciso no labirinto de espelhos: perspectivas pós-modernas na ficção de Roberto Drummond*, publicado pela Editora da Unesp, na coleção virtual intitulada “Cultura Acadêmica” (FERNANDES, 2011).

## Em tempo, a tradução

Maurício Mendonça Cardozo  
(UFPR/CNPq)

*Precário, provisório, perecível, falível, transitório, transitivo, efêmero, fugaz e passageiro... Impuro, imperfeito, impermanente, incerto, incompleto, inconstante, instável, variável, defectivo... Não feito, não perfeito, não completo, não satisfeito nunca, não contente, não acabado, não definitivo...*

*Lenine e Carlos Rennó*<sup>1</sup>

### 1 Tempo, tradução

217

A epígrafe que abre este texto recorta alguns versos de *Vivo*, canção do compositor Lenine – com letra de Carlos Rennó – que tematiza a condição particular em que tem lugar a vida do ser humano; mas esses versos bem poderiam estar se referindo à tradução, especialmente se tomarmos essa prática pela imagem estigmatizada de falibilidade, imperfeição e transitoriedade que dela se perpetua no senso comum, sobretudo quando a pensamos em sua relação com o tempo.

Há várias questões candentes do pensamento contemporâneo sobre a tradução que *podiam* ser discutidas também a partir de sua relação com o tempo. E se me valho, aqui, dessa formulação um pouco mais cuidadosa, é por partir da percepção de que, se há algumas questões teóricas da tradução que são mais tradicionalmente pensadas em sua dimensão temporal, há também uma série de questões, cujo delineamento (como questão) parece considerar

apenas muito discretamente uma ordem temporal. Esta é, digamos, a motivação inicial deste ensaio, em que não pretendo mais do que chamar a atenção para algumas dessas questões.

Falar do tempo na tradução é falar de muitas coisas: é falar das especificidades temporais e aspectuais na tradução entre duas línguas específicas; é falar das implicações dessas especificidades gramaticais e pragmáticas para a construção e para a percepção do tempo no texto traduzido; mas é também falar do *turnaround time* ou do *lead time*, o tempo necessário para a realização de determinado encargo de tradução, uma variável que se impõe cada vez mais decisiva e imperativamente no mundo da tradução profissional, na mesma proporção em que vem se tornando cada vez mais desumana e desumanizada. Falar do tempo na tradução é falar da prática da tradução e do pensamento tradutório ao longo dos tempos, assim como de suas inovações, de seus preconceitos, de suas insistências e de suas resistências. Falar do tempo na tradução é falar da tradução feita *no tempo*, mas também da tradução feita *com o tempo*, para fazer reverberar aqui certa modalização da famosa máxima Agostiniana<sup>2</sup>. Enfim: serão inúmeras e surpreendentemente variadas as questões do tempo na tradução se levarmos em consideração a evidência de que a tradução é sempre uma prática ou um fenômeno que se inscreve, também, numa ordem temporal.

Há, por exemplo, a questão da naturalização de certa efemeridade da tradução, em oposição a uma suposta perenidade do original (UHL, 2012): nessa perspectiva, fazendo ressoar aqui de novo os versos da canção de Lenine, seria natural considerar a tradução como provisória, fugaz, passageira, datada; conseqüentemente, seria também natural supor tanto seu envelhecimento quanto o esgotamento de seu *prazo de validade*, argumento utilizado cada vez mais amplamente para justificar a necessidade de novas traduções (SAVORY, 1968) – quando, em muitos casos, a única coisa que está

em jogo, de fato, é uma estratégia editorial para não ter de pagar os direitos por traduções anteriores.

Diretamente relacionada a essa discussão, há também a questão da tradução como uma forma de rejuvenescimento do original, que podemos fazer remontar ao ideário romântico alemão (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.192), da qual deriva, em sua reconfiguração peculiar, a discussão Benjaminiana da tradução como uma forma de desdobramento da vida do original (BENJAMIN, 2011). Nesse campo específico, surgem, por exemplo, as questões ligadas aos efeitos temporais de determinados modos de traduzir, numa paleta de decisões estratégicas que se estende da arcaização à modernização, cada qual articulada no eixo de alguma forma particular de construção de contemporaneidade (LEIGHTON, 2008; GUERRERO, 1999); mas também surge nesse contexto a questão das relações entre tradução, tradição e inovação (GOETHE, 2007, 1960; BERMAN, 1991), que coloca em causa as resistências e o impacto representados pela tradução no processo histórico de construção e formação de um padrão estético, de um cânone, de uma literatura. E é nesse mesmo campo de discussão que se encontra imbricada a questão do tempo da retradução, em torno da qual se articulam reflexões que vão desde as mais diferentes formas de reverberação da herança Goetheana, localizando na força da retradução a ocasião (o *kairós*) das grandes traduções (BERMAN, 1990), até as discussões que invertem a lógica tradicional da relação temporal entre original e tradução para sustentar que é o texto traduzido que para no tempo, enquanto a obra original continuaria se transformando incessantemente (TOPIA, 1990).

Essas discussões, de um modo geral, valem-se da questão do tempo para pensar a força transformadora da tradução. Mas também a questão da identidade da tradução pode ser pensada a partir de sua dimensão temporal. Para fazer uma menção brevíssima a uma discussão inabreviável, podemos retomar, aqui, a ideia de que o

estatuto de *identidade*, como questão de ordem temporal, funda-se tradicionalmente em uma percepção de *continuidade* (Cf. RICOEUR, 1988, entre outros). Por exemplo: dizer que eu sou, afirmar-me como um eu, pressupõe alguma forma de continuidade desse eu a *cada instante* em que me afirmo como tal. No entanto, justamente por sua evidência como uma construção no tempo, somos confrontados com o fato de que tal expressão identitária não se dá nos termos ideais de uma coincidência do *eu* com um *mesmo* eu a todo instante.

Na percepção que temos de nós mesmos e dos outros, operamos com certa construção de continuidade (do eu no eu, do outro no outro), da qual nos valemos para o reconhecimento de um estatuto mínimo e operável de identidade. Mas podemos afirmar, com Bergson (2006, entre outros), e a partir dele, que essa identidade do eu não tem lugar de modo homogêneo e contínuo. O eu habitaria, antes, a condição do lapso, do fragmento, construindo-se, como identidade, na projeção contínua de um movimento descontínuo e incessante de reiteração de si como um “eu mesmo” a cada novo instante.

220

Ora, mas se a coincidência no tempo não pode ser presumida como inequívoca nem mesmo na percepção identitária de um eu em relação a si mesmo, quanto mais incerto não seria pressupor a coincidência dos tempos de um eu e de um outro no contexto de uma relação? É dessa condição que parece nos lembrar Derrida (2006), retomando Lévinas (1979), ao afirmar que não podemos pressupor a contemporaneidade entre um eu e um outro, uma vez que sequer podemos fazê-lo quanto à contemporaneidade do que circunscrevemos como o eu e o eu-mesmo.

Assim, para um eu, o outro é sempre intempestivo, surge sempre fora de nosso tempo, de modo surpreendente: como uma forma de futuro, dirá Lévinas; ou ainda – para retomar aqui um termo, cuja polissemia Derrida (1992) também saberá explorar –, como *contratempo*: em seu sentido de acidente, como algo inesperado, numa pulsão descontínua que se constrói como continuidade

identitária; mas também em seu sentido composicional, como parte e contraparte de uma dança entre os tempos da relação de um eu *com* um outro. Caberia mesmo pensar se a forma do contratempo não se apresentaria, nesse sentido, como uma manifestação paradigmática do tempo *da e na* relação.

Nesses termos, a construção identitária do eu e do outro poderia ser reformulada como a *poiesis* de uma relação que acontece sempre nos tempos do eu, nos tempos do outro e nos contratempos da relação. E, não se podendo pressupor, na relação, uma continuidade entre esses tempos singulares, não haveria como se pressupor, tampouco, uma contemporaneidade entre o que se apresenta, na relação, como um eu e um outro. Em outras palavras, também o estatuto de contemporaneidade do eu e do outro seria, assim, da ordem de uma construção.

Para o tipo de relação que tem lugar na tradução, essa não-contemporaneidade do eu (tradutor) e do outro (autor, leitor) é uma evidência empírica, já que a tradução é sempre aquela que chega depois; já que se dirá, de um texto traduzido, que ele é tradução, e não um original, justamente por ele vir depois, a *contratempo*. Poderíamos mesmo dizer, nessa perspectiva, que a tradução se funda paradigmaticamente numa extemporaneidade do eu e do outro da relação. No entanto, também é preciso lembrar que tal evidência de descontinuidade temporal só tem lugar na medida em que dois textos são lidos como tradução, a partir de uma relação (da sua relação) de tradução, ou seja, a partir do momento em que são lidos como uma forma de continuidade de *um* no *outro*, o que, por sua vez, também significa dizer que, muito frequentemente, esperamos da tradução que partilhe de certa contemporaneidade com a obra original, a despeito da inexorável condição de não-contemporaneidade em que ambos os textos se inscrevem.

A esta altura, deixo um pouco de lado essas questões mais gerais para fazer jus à promessa que se anuncia no título deste ensaio.

Para tanto, façamos uma breve incursão pelo universo que se abre a partir das expressões *em tempo* e *post scriptum*.

## 2 Em tempo: post scriptum

My dear,

Chove a cântaros. Daqui de dentro penso sem parar nos gatos pingados. Mãos e pés frios sob controle. Notícias imprecisas, fique sabendo. É de propósito? Medo de dar bandeira? Ouça muito Roberto: quase chamei você mas olhei para mim mesmo etc. Já tirei as letras que você pediu. (CESAR, 2013, p.47)

Assim começa a obra *Correspondência Completa*, de Ana Cristina Cesar: um pequeno livro, de 1979, composto por uma só carta, uma carta pequena, uma carta-poema, uma carta-obra que, já pela força irônica do título, coloca em questão a própria noção de completude, abalando a aparente consistência daquilo que se pretende completo numa obra, daquilo que se pretende completo numa relação (numa forma de *correspondência*) e mesmo daquilo que se pretende completo numa simples carta. Nas palavras de Annita Malufe:

[...] é uma coleção de frases inconclusas, que nada têm de “completude”. Há tom de confidência, de linguagem cifrada entre pessoas íntimas, e no entanto, não há segredo desvelado; resta apenas a sensação de que há algo oculto, que perscruta mas resiste por detrás das situações banais narradas. As frases são cortadas pela metade, se atropelam, as ideias não se concluem [...] (MALUFE, 2009, p.146)

Nessa carta, tão confidentemente velada, tão completamente inconclusa, a remetente despede-se com uma saudação informal (um beijo) e assina com um nome (Júlia). Mas nesse gesto que protocola o desfecho, como se um beijo e um nome anunciassem o fim de algo que resiste à finalização, a carta se descerra novamente em dois P.S.:

P.S. 1 – Não quero que T. leia nossa correspondência, por favor. Tenho paixão mas também tenho pudor.

P.S. 2 – Quando reli a carta descobri alguns erros datilográficos, inclusive a falta do h no verbo chorar. Não corriji para não perder um certo ar perfeito – repara a paginação gelomatic, agora que sou *artista plástica*. (CESAR, 2013, p.50)

Se o primeiro *post scriptum* acentua o caráter de confiança da carta, o segundo performa o possível embaraço ou constrangimento de um erro de datilografia, em que um “chorei”, sem a letra h, vira “corei”. Mas ao aceitar esse acidente como incidente, o segundo P.S. também dramatiza a *perfeição* de uma condição de *imperfeição* da carta, da obra. E se já faz isso declarativamente, ao associar o lapso datilográfico a ares de certa perfeição, potencializa esse gesto ao inscrevê-lo na forma de um *post scriptum*.

Convencionalmente, o *post scriptum* surge como algo que se escreve *depois* do escrito, *ao seu fim*, prática que remonta, provavelmente, a uma época em que as emendas e os adendos em um texto manuscrito, datilografado ou impresso implicavam uma operação muito mais trabalhosa do que aquela que se impõe, hoje em dia, para quem quer que se valha dos recursos mais elementares da era digital.

Mas para além desse sentido prático, a figura do P.S. tem ainda outras peculiaridades interessantes: o *post scriptum* presume um escrito que o precede, o que significa que se vincula sempre a um outro escrito, mas também presume que esse outro escrito se dê sempre num *tempo diferente*, numa *anterioridade* a que o P.S. sucede; o *post scriptum* é algo à parte, mas é também parte do escrito – não faz parte do corpo da carta, mas não está fora da carta, é parte à parte dela; o *post scriptum* se apresenta ao fim do escrito, depois de um escrito que se dera por finalizado, mas, justamente por se fazer necessário em alguma medida, abala o estatuto de finalização e completude desse escrito que o precede, dando-lhe alguma forma de continuidade (ou descontinuidade). Ou seja, ao mesmo tempo

em que cumpre um sentido mais prático e operacional, o *post scriptum* também coloca em suspensão uma percepção da unidade e da temporalidade do escrito que o precede.

Voltando à carta-obra de Ana Cristina Cesar, podemos dizer que o segundo P.S. – vindo depois de outro P.S., do primeiro e, portanto, depois do que se poderia assumir como *inteiramente feito*, mas como parte à parte dessa unidade – evidencia duplamente uma tensão entre o suposto *perfeito* e o suposto *imperfeito*, na medida em que dramatiza na sua forma, com a forma de um *post scriptum*, o que o próprio *post scriptum* pontua de modo declarativo.

O título deste ensaio faz referência a uma outra expressão, a uma expressão muito próxima ao P.S., ainda que mais restrita ao registro formal das atas e aos diversos atos dos campos administrativo, notarial e jurídico: refiro-me à expressão *em tempo*, que parece de uma lógica muito semelhante à da figura do *post scriptum*. Afinal, é justamente quando algo é dado por concluído (em alguma medida que seja), que nos valemos dessa espécie de cláusula adicional. Daí podermos dizer que, para além de seu sentido mais prático e imediato, essa expressão evoca tanto a ideia de algo que se deu por concluído quanto a ideia de algo que ainda pode ter lugar, algo que ainda tem de ter lugar e, nesse sentido, algo que, pela possibilidade ou necessidade de um adendo, coloca em suspensão, ao menos por um instante clausular, o estatuto de completude e finalização daquilo que precede sua ocorrência. Resguardadas aqui as especificidades e os propósitos mais estritos de seu uso técnico, é possível dizer que a figura do *em tempo* evidencia algo que se assumiu como dado (finalizado, concluído, feito, dito, escrito) ao mesmo tempo em que coloca em questão o “dar por dado” desse algo, a pressuposição desse algo como uma unidade finalizada, completa, perfeita.

Pensadas nesses termos, essas duas figuras, para além de seu sentido mais aparentemente acessório, ancilar e instrumental, revelam não apenas uma autonomia insuspeitável (ao menos

enquanto estratégia retórica), mas também uma força, um poder surpreendente, capaz de abalar os sentidos que aceitamos estabelecer para tudo que as precede. Talvez não seja desarrazoado pensar que seu estatuto meramente acessório é antes o produto de um uso restritivo dessas figuras (em seu contexto mais instrumental), do que efetivamente uma delimitação de seu alcance possível, do que nos daria mostras, por exemplo, o uso que Ana Cristina Cesar faz da figura do P.S..

### **3 P.S., em tempo e as questões do tempo na tradução**

Interessa, aqui, tomar essa condição peculiar do *post scriptum* e do *em tempo* como uma espécie de mote para pensar, em síntese, a condição em que se inscreve a tradução, tendo em vista, especialmente, o que essas duas figuras nos oferecem como subsídio para problematizar questões do tempo na tradução e para pensar suas implicações mais diretas.

É claro que, ao fazer isso, não estou aqui simplesmente tomando uma coisa pela outra, até porque há diferenças significativas que impediriam uma identificação maior entre essas duas figuras e a tradução. O P.S. pode ter certa autonomia, mas é pouco provável que seja lido isoladamente, como é o caso das traduções. O P.S. inscreve-se num outro tempo, mas num tempo que costuma ser imediatamente posterior àquilo que sucede, à diferença do que pode acontecer na tradução. O P.S. pode nos fazer reconsiderar o que até então tomávamos por dado, mas o faz, em geral, na mesma língua. O P.S. costuma ser escrito pelo mesmo sujeito que escreve a carta, o que apenas muito raramente é o caso da tradução. O P.S. é parte à parte da carta, assim como a tradução pode ser vista como parte à parte da obra, mas, no P.S., os limites desse à *parte* restringem-se sempre ao espaço da própria carta, o que apenas em casos muito particulares (como o de edições bilíngues) é comparável ao que ocorre na tradução. Essas considerações todas também valem para

a lógica que funda os diversos sentidos da expressão *em tempo*.

Ainda assim, há algo na condição partilhada por essas duas figuras e a tradução que merece maior atenção.

Assim como um *post scriptum* ou um em tempo, toda tradução (excetuadas, talvez, as pseudo-traduções) também tem um vínculo especial com um escrito anterior, que a precede e que, como é sabido, costumamos chamar de texto original: toda tradução é também um pós-escrito. Mas esse caráter secundário, diferentemente de certa visão estigmatizada que é tão presente no senso comum, significa apenas que a tradução se inscreve num outro tempo. Insisto: essa sua posterioridade não significa, senão, que a tradução se inscreve num tempo diferente, num tempo que é o *seu*, o que, ao fim e ao cabo, é muito menos um estigma ou índice de inferioridade, do que uma marca de sua singularidade, de sua autonomia crítica e discursiva.

226 Uma ressalva importante: acabo de usar formulações como *o tempo da tradução, ou um tempo que é o seu*, o que poderia passar a impressão de que estou delimitando e essencializando esse tempo como uma *coisa*, como *uma só coisa*, única, homogênea, ou de que estou excluindo os sujeitos da relação que funda a tradução, como se houvesse um tempo da tradução sem tradutores, leitores, etc. – é escusado dizer, mas não presumo o tempo da tradução nesses termos. Uso aqui essa formulação proprietária e singular apenas como uma espécie de síntese simbólica, dado que meu propósito, neste ensaio, não é o de responder à pergunta “o que é o tempo da tradução?”, mas, apenas, o de problematizar certa visão de tradução que nem sempre parece lidar *consequentemente* com o fato de que a tradução, como qualquer outra prática discursiva, também se inscreve singularmente numa ordem temporal.

Outro ponto que aproxima a tradução das figuras do *post scriptum* e do *em tempo* é o fato de que também ela tem uma dimensão instrumental – até mesmo a tradução literária, se levarmos em conta o fato de que ela é lida frequentemente como um texto que

*faz as vezes* de outro texto. No entanto, nenhuma tradução – tanto menos no campo da tradução literária – reduz-se a essa dimensão instrumental, pois ao oferecer-se como uma instância de leitura do outro, e justamente por constituir-se como *outra* instância, toda tradução representa também um modo de ressignificação do texto que traduz.

Mesmo essas poucas características destacadas aqui já são suficientes para pontuarmos algumas questões importantes.

Quando pensamos (com Goethe, Benjamin, Haroldo, Berman, entre outros) que a tradução se projeta como uma espécie de futuro da obra original (como uma forma de sobrevivência, pervivência, revivência) e que a tradução se realiza como um presentificação possível *desse* futuro, não podemos ignorar que estamos falando, em geral, de um futuro *da obra*, portanto, de um tempo que é o tempo *do original*. Ou seja: nesses contextos reflexivos, assumimos muito naturalmente o porvir *da obra* como um tempo *da tradução*. Essa projeção – orientada no sentido da instrumentalização de uma continuidade da tradução – não é necessariamente problemática e, por certo, tampouco exclusiva da tradução, ainda que possamos admitir o caso da tradução como emblemático desse tipo de projeção. Problemático é tomar o tempo da obra pelo tempo da tradução, ignorando que, sendo uma instância diferente, a tradução se dá sempre num outro tempo. Problemático, portanto, é não levar em consideração que a tradução também tem um tempo, o seu tempo, o que significa dizer que toda tradução tem suas próprias iminências, seu próprio iminências, seu próprio porvir, assim como um presente e um passado.

Não precisamos, por certo, esquecer que esse tempo da tradução se funda numa relação intensa com o tempo da obra, e que seria bastante razoável pressupor uma relação forte entre o futuro da obra e um presente (ou já um passado?) da tradução. Mas se nisso costumamos identificar o caráter fundador que a obra tem

para a tradução, levar em conta o fato de que a tradução tem o seu tempo implicaria reconhecer que também a tradução é, em alguma medida, fundadora, e que ao fundar os horizontes específicos em que projeta suas possibilidades de porvir, a tradução também instaura suas próprias possibilidades de resignificação, impactando sobre o original, injetando-lhe novo fôlego, alimentando-o e, assim, reinventando a obra que toma como original.

Ao fazer isso, e por fazer isso, a tradução coloca em questão a ideia de um original completo, finito, perfeito, desnaturalizando a noção de um original que habitaria um tempo estável, eternamente presente – condição esta que, desse ponto de vista, mais se aproximaria de uma espécie de morte monumental, do que de uma forma possível de vida.

Diante disso, a própria noção de perenidade da obra original, por contraste à tão propalada efemeridade da tradução, fica seriamente abalada, ao menos do ponto de vista da dinâmica que funda essas impressões. Levando-se em consideração as questões aqui levantadas, não podemos mais pensar tal perenidade simplesmente nos termos de uma intangibilidade, de uma condição aurática de sua estabilidade temporal; mas podemos supô-la como uma espécie de persistência à condição de efemeridade em que também todo original se inscreve – do mesmo modo que toda tradução, do mesmo modo que toda e qualquer outra prática discursiva.

Poderíamos cogitar inúmeras hipóteses para entender essa perenidade como uma forma de persistência à efemeridade. Uma delas é a ideia de que as chamadas obras originais se alimentariam dos tempos de suas produções ditas derivadas – a tradução, a crítica, o comentário –, uma vez que apenas muito raramente reconhecemos que essas produções discursivas também tenham seu próprio tempo. Sendo assim, todo comentário, toda crítica, toda tradução de uma obra, em razão de certa invisibilidade do tempo em que ela mesma se inscreve como produção derivada, acabaria transferindo a

força de sua inscrição para a obra que tem como objeto, cujo tempo se evidenciaria, então, na forma implacável de uma efemeridade sempre restituída, ou seja, na forma de um efeito de perenidade. Nesses termos, incorporar em nossas reflexões a evidência de que essas produções derivadas também sempre têm seu próprio tempo não teria um impacto necessariamente negativo sobre o efeito de perenidade dos originais, mas certamente nos imporia uma reconsideração do modo como entendemos sua condição temporal, ao mesmo tempo em que abriria um novo horizonte crítico para a leitura e para a discussão de produções derivadas como a tradução.

Certo é que, diante desse horizonte, não podemos simplesmente nos resignar com a pressuposição de uma condição inexorável de validade limitada das traduções, como frequentemente se vê em algumas discussões sobre a retradução. Toda tradução é datada, exatamente como qualquer obra dita original: a datação diz respeito ao modo, à amplitude e à intensidade com que uma obra inscreve seu tempo, com que uma obra se escreve no tempo. Muitas obras paradigmaticamente datadas perpetuam-se como obras de interesse crítico justamente por serem tão especialmente datadas. Infelizmente, não é esta a impressão que temos do efeito de datação nas traduções, e o problema não parece residir exclusivamente nelas. O que há, suponho, é que reduzimos o tempo da tradução a uma projeção do tempo do original, como se seu tempo só pudesse existir nos limites desse sonho de porvir. Não reservamos à tradução o direito de um tempo próprio, de um presente, ou seja, de um tempo que também instaure suas próprias possibilidades de futuro, de um tempo que reinvente seu passado.

A história da tradução literária é farta de exemplos de traduções que foram capazes de transcender essa condição de efemeridade como estigma – basta lembrar, por exemplo, de casos arquetípicos como a Bíblia de Lutero, o Sófocles de Hölderlin; e quantos outros exemplos contemporâneos não poderíamos arriscar mencionar?<sup>3</sup>

Traduções como estas têm pelo menos duas coisas em comum: em algum momento, nem sempre na mesma época em que foram escritas, passaram a ser lidas com olhos de quem lê obras originais e foram comentadas, estudadas, citadas e até mesmo traduzidas como obras originais. E se podemos dizer que fizeram época, também poderemos dizer que essas traduções são exemplarmente datadas, que lograram se inscrever no seu tempo com a força e a densidade crítica de qualquer obra. Ou seja, se assumimos que essas traduções foram produzidas como um modo muito singular de inscrição em seus tempos, é preciso levar em conta que também foram consideradas em vista desse seu tempo peculiar, para além de seus vínculos com suas obras originais ou, dito de outra forma: essas traduções foram consideradas tanto pelo modo com que se reinventaram como traduções quanto pelo modo com que reinventaram seus originais – uma maneira diferente de dizer que foram capazes de criar outra forma de contemporaneidade.

230

Quero crer que seria improvável supor que não se fazem mais traduções como estas hoje em dia, e se for este mesmo o caso, entendo que o que nos cabe, hoje, é concentrar os esforços tanto no modo como lemos as traduções quanto no modo como pensamos os limites e as possibilidades de sua leitura.

Levando-se em conta o quanto já se disse e já se pensou sobre o tempo na tradução, em particular, e sobre a *poiesis* tradutória, em geral, cabe lembrar que este ensaio só se pode apresentar, aqui, como uma espécie de *post scriptum* mínimo ou, nos termos anunciados já em seu título, como um *em tempo*, calculado para evocar uma sensação dupla: a de que *tudo* já foi dito e a de que, justamente por isso, ainda há  *muito* por dizer.

## REFERÊNCIAS

- AGOSTINHO [Saint Augustin]. *La cité de Dieu 2. Livres XI à XVII*, traduzido do latim por Louis Moreau, tradução revista por Jean-Claude Eslin. Paris: Éditions du Seuil, 1994.
- BENJAMIN, Walter. A Tarefa do Tradutor. In: Benjamin, Walter. *Escritos Sobre Mito e Linguagem*. Organização, apresentação e notas Jeanne Marie Gagnebin. Tradução Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2011, p.101-119.
- BERGSON, Henri. *Duração e Simultaneidade: a propósito da teoria de Einstein*, tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BERMAN, Antoine. La retraduction comme espace de la traduction. *Palimpsestes*, Paris, n.4, 1990,p.1-7.
- \_\_\_\_\_. La traduction des oeuvres anglaises aux XVIIIe et XIXe siècles: un tournant. *Palimpsestes*, Paris, n.6, 1991, p.15-21.
- CESAR, Ana Cristina. Correspondência Completa. In: *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013,p.45-52.
- DERRIDA, Jacques. Aphorism Countertime, traduzido por Nicholas Royle. In: Attridge, Derek (org). *Jacques Derrida: Acts of Literature*. Londres: Routledge, 1992, p.414-434.
- DERRIDA, Jacques; FERRARIS, Maurizio. *O gosto do segredo* (entrevista a Murizio Ferraris). Tradução de Miguel Serras P.. Lisboa: Fim de século edições, 2006.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des west-östlichen Divans. In: *Berliner Ausgabe*. Poetische Werke, vol 3. Berlin; Weimar: Aufbau-Verlag, 1960, p. 307- 310.
- \_\_\_\_\_. *Aus meinem Leben - Dichtung und Wahrheit*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2007,p.537-538.
- GUERRERO, María José Hernández. Marcel Schowb y el problema de la temporalidad en traducción. *Quaderns*. Revista de traducción, n.3, 1999, p.39-48.
- LEIGHTON, Lauren G. The Soviet Concept of Time and Space. In: Larson, Mildred. (org.). *Translation: Theory and Practice, Tension and Interdependence*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 2008. p.49-62.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Le temps et l'autre*. Paris: Fata Morgana, 1979.

MALUFE, Annita. Intimidade sem sujeito: Ana C. e a desmontagem do diário e da carta. *Matraga*, Rio de Janeiro, v.16, n.25, jul./dez. 2009, p.146.

RICOEUR, Paul. L'identité narrative. *Esprit*, Paris, n.7-8,1988, p. 295- 304.

SAVORY, Theodore. *The Art of Translation*, 2ª. edição. Boston: The Writer, 1968, p.29-30.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Haroldo de Campos: tradução como formação e 'abandono' da identidade. In: Seligmann-Silva, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005, p.189-204.

TOPIA, André. Finnegans Wake: la traduction parasite. *Palimpsestes*, Paris, n.4, 1990, p.45-61.

UHL, Christian. Translation and Time: A Memento of the Curvature of the Poststructuralist Plane. *Frontiers of Literary Studies in China*, vol. 6(3), setembro 2012, p.426-468.

## NOTAS

232

<sup>1</sup> Vivo. In: *Lenine In Cité*, Sony BMG, 2004.

<sup>2</sup> Em tradução francesa: “[...] il est indubitable que le monde a été créé non dans le temps, mais avec le temps.” (AGOSTINHO, 1994, p.22)

<sup>3</sup> O Ungaretti de Paul Celan, o Baudelaire de Maria Gabriela Llansol, mas também traduções ainda mais recentes, como o Joyce de Caetano Galindo, o Heine de André Vallias, para citar apenas alguns bons exemplos.

## Em favor da tradução

Michel Riaudel  
(Universidade de Poitiers)

*“to translate is to presume a difference”<sup>1</sup>*

*Eduardo Viveiros de Castro*

*“[...] il fallait concevoir de manière non restrictive  
l’expérience qu’était la traduction : en faire une expérience  
humaine fondamentale, digne, comme toutes les expériences  
humaines fondamentales, d’être pensée.”<sup>2</sup>*

*Antoine Berman*

Para compreender e conhecer o outro, para trocar com ele, posso escolher entre três vias: falar na língua dele; falar na minha língua; adotar uma língua terceira, uma espécie de língua franca.

3 = -2

Latim? Inglês? O paradoxo desse desvio é que, em nome da ampliação da comunicação, ele só acrescenta, o mais das vezes, um novo filtro à opacidade já densa das relações interculturais. Longe de ser um facilitador, esse instrumento tão pouco “franco” acrescenta uma forte dose de ruído e de interferência política. É um erro comum considerar que a Ordenação de Villers-Cotterêts, pela qual Francisco I impôs, em 1539, o francês como língua administrativa em seu reino, era a afirmação de alguma espécie de identidade nacional. Um modo comum de escrever a história organizando a perspectiva a partir de nosso lugar contemporâneo. Traçando, de nós até o século XVI (e não o contrário), uma linha reta que passaria inevitavelmente por Valmy. Alguns anos após a tradução da Bíblia em língua vernácula alemã, o édito real era mais propriamente um

gesto forte de emancipação política, contra o domínio do latim e, através do latim, do clero e da Igreja romana. Essa medida deve ser relacionada com a criação, em 1530, do colégio dos leitores reais, posteriormente chamado de Collège de France e instalado por Henrique II em frente da Sorbonne, hoje, para nós, do outro lado da Rua Saint-Jacques, como uma resposta e um desafio ao saber concebido nos limites do religioso.

À suposta franqueza de uma língua<sup>3</sup> só se equipara a ingenuidade com que o senso comum acredita na transparência do instrumento. Fora situações de comunicação muito específicas, em circunstâncias práticas limitadas, ou em campos de alta técnica que criaram, na verdade, uma espécie de idioma próprio às suas disciplinas, do qual se procura eliminar todas as ambivalências possíveis, a língua não tem esse caráter estritamente instrumental que lhe atribuem. Há pouco tempo atrás, uma colega farmacêutica evocava as dificuldades de um projeto de pesquisa que integrava químicos, médicos..., enfim, representantes de ciências duras pouco voltadas, como se costuma acreditar, para as questões linguísticas. Ora, um dos entraves para o trabalho interdisciplinar, dizia ela, surgira do fato de, apesar de todos se exprimirem em francês, em um francês que poderíamos imaginar *utilitário*, apesar de todos utilizarem um mesmo vocabulário, esse léxico não lhes era absolutamente comum, tanto certos termos se tinham especializado em usos próprios em tal ou qual segmento de conhecimento... A palavra não designava, ou não designava mais, como às vezes se acredita, uma realidade simples, mas remetia a uma série de operações mentais de que se tornara a abreviação e a síntese, de modo que seu referente era, agora, inseparável da própria palavra.

A candura do chamado senso *comum*, de fato tão difundido e contudo tão heterogêneo, consiste em discernir apenas um sentido das coisas, a saber que a língua é um meio a nosso serviço, enquanto existe um outro sentido para essa realidade: o fato de servirmos

a língua, particularmente por ela nos ser dada ou imposta<sup>4</sup> e por ela nos estruturar, estruturar nossa relação com o mundo. Assim, escolher a via da língua terceira e uma comunicação intercultural é um pouco como pretender abrir uma troca direta, de igual para igual, um e outro se tornando servidores de um terceiro mestre.

Das duas vias que então nos restam, falar na língua do outro, ou não sair da sua própria, a primeira tem evidentes vantagens, como a de manifestar uma disposição de abertura, de enviar a seu outro, a seu anfitrião, os sinais de um reconhecimento e de uma valorização de sua cultura. Sem jamais garantir sua eliminação completa, essa via permite muitas vezes reduzir os *ruídos* que acompanham o diálogo e, assim, os riscos de mal-entendidos. Ela alimenta igualmente a esperança de oferecer à troca uma “banda passante” superior à dos simulacros de língua do tipo *globish*.

Entretanto, se dominar a língua do outro a quem nos dirigimos é praticamente e eticamente, para não dizer metodologicamente e intelectualmente, um ideal, estaríamos errados ao considerar a segunda via, a da tradução, como mais um paliativo. Parece-nos mesmo indispensável defender a ideia que a capacidade de entender o outro na sua língua não pode nos dispensar de traduzi-lo. Que existe, em ambos os procedimentos, algo de único, de insubstituível que cada um deles corresponde a uma conduta de inteligibilidade distinta. Mais precisamente, ela supõe uma perspectiva simétrica com relação à linguagem, num caso a abolição das distâncias, no outro seu aprofundamento. Traduzir já é, decerto, aclimatar, apropriar-se, mas é também mobilizar e confrontar epistemologias, fazer com que mundos entrem em embates entre si e contra si.

### **De um paradigma**

Il y a ce *dépassement de sens*, inhérent au terme ‘traduction’, à propos duquel on parle souvent de ‘traduction restreinte’ et de ‘traduction généralisée’. Meschonnic a vigoureusement critiqué ce *dépassement de sens*, tel qu’on le trouve chez Steiner

et Serres. Et il est vrai qu'il faut 'tenir' à la traduction restreinte (interlangues) en tant que c'est là, rigoureusement parlant, *qu'il y a de la* traduction. Cependant, cela ne doit pas nous empêcher d'écouter et le parler courant (quand il emploie 'métaphoriquement' le terme de traduction, ce qui se fait tous les jours), et toute une lignée d'écrivains et de penseurs, de Hamann à Proust, Valéry, Roa Bastos, Pasternak, Marina Tsvetaïeva, etc. pour qui la traduction signifie non seulement le 'passage' interlangues d'un texte, mais — autour de ce premier 'passage' — toute une série d'autres 'passages' qui concernent l'acte d'écrire et, plus secrètement encore, l'acte de vivre et de mourir.<sup>5</sup>

Antoine Berman

236

Bastaria, para entender a centralidade da tradução hoje, ver o quanto o seu modelo propagou-se no universo das ciências humana.<sup>6</sup> A década de setenta, que significou certamente, desse ponto de vista, uma virada, uma espécie de *translation turn*<sup>7</sup>, vê aparecer sucessivamente *Hermès III. La Traduction*, de Michel Serres<sup>8</sup>, e *After Babel. Aspects of Language and Translation*, de George Steiner<sup>9</sup>. Para o filósofo francês, a tradução é um dos quatro sistemas de transformação de que dispomos para aceder ao saber. Se a dedução se aplica à área lógico-matemática, a indução ao campo experimental, a produção aos domínios da prática, a tradução se associa ao espaço dos textos<sup>10</sup>:

[...] o saber contemporâneo, em sua totalidade, é uma teoria da comunicação. [...] Isso não é nenhuma descoberta, a linguagem sempre soube disso, e já distribuía as ciências a partir de variações sobre uma única palavra, o conduzir e o comunicar: dedução, a teoria pura, indução, ciências aplicadas, produção, saber das práticas, tradução, história dos textos. Há uma única história, há uma única ciência. Afrodite e Sofia me sopravam: sedução. Não a escreverei.<sup>11</sup>

De fato, seguindo o fio da – *dução*, seu livro explora bem mais amplamente que no corpus dos textos a noção de tradução,

que ele geralmente entende como um jogo de correspondências entre as atividades humanas: Georges de La Tour traduz Pascal, Turner traduz Cournot... O trabalho do filósofo é, assim, encontrar as lógicas subjacentes à obra: “As ciências se traduzem entre si, e deixam invariante a verdade [...]”<sup>12</sup>.” A verdade se enuncia a partir da estabilidade do sentido, da invariância, para além, pois, ousemos dizê-lo, da diferença das culturas. A menos que o que Michel Serres esteja propondo seja uma espécie de fundo epistemológico comum a certas “culturas”. Assim, para ele, o século XVIII de Newton, Hume, Montesquieu e Kant é “a idade de uma conciliação entre a ciência do mundo e a cultura das luzes”<sup>13</sup>, a era da ciência clássica que fixa um ponto da rede, recorta “uma cadeia de sentido único”<sup>14</sup>, define um sentido para o labirinto. Triunfo dos formalistas contra os geômetras, dos filhos de Descartes contra Leibniz. Esse ponto fixo, o ponto da “perspectiva” pictórica ou dos cientistas, é também o que decreta a invariância do código e permite à ciência tornar-se um exercício de tradução:

237

Se a natureza é escrita, ela é codificada: a ciência consiste em decifrá-la; para isso, é necessário uma grade, isto é, uma combinatória; mas, para que isso seja possível, é preciso supor a invariância do código. Já no século XVII, a condição de possibilidade do exercício científico é, justamente, a invariância de um código. Deus calcula e combina, sim, mas não é trapaceiro.<sup>15</sup>

É com essa condição que passamos do “pluralismo genealógico”<sup>16</sup> à árvore ou encadeamento irreversível: “[...] essas cadeias exigem precisamente a memória das condições iniciais, ou seja, uma invariância transportada, quer dizer, uma tradução, quer dizer, um código”<sup>17</sup>.” No livro de Michel Serres, a tradução parece supor simultaneamente a existência de passarelas invisíveis entre as áreas do saber, em certas culturas científicas, mas também um processo cognitivo próprio à ciência moderna, em que tudo é comunicação, da televisão à internet ou ao DNA.

Um ano depois da publicação de *Hermès III*, Michel Callon segue a trilha do epistemólogo para aplicar o seu “conceito” à sociologia. A tradução serve então de matriz para pensar as relações sociais:

Por tradução entendemos o conjunto das negociações, das intrigas, dos atos de persuasão, dos cálculos, das violências, graças aos quais um ator ou uma força se permite ou se atribui a autoridade de falar ou de agir em nome de outro ator ou de outra força: “teus interesses são os nossos”, “faze o que quero”, “não podes ter êxito sem passar por mim”. Assim que um ator diz “nós”, ele traduz outros atores em uma única vontade, de que ele se torna a alma ou o porta-voz.<sup>18,</sup>

Traduzir o outro significa, aqui, torná-lo seu, fazer corpo, tornar-se um mesmo corpo social. A “sociologia da tradução” não nega as relações de dominação, mas, derivada do contrato hobbesiano, as considera em seu duplo sentido, como resultante de jogos retóricos ou físicos de persuasão (mais ou menos suave) e de consentimento, (mais ou menos arrancado).

238

Assim como pensa a dupla face do trabalho de “desvio” dos objetos manufacturados: o secador de cabelos usado para secar o esmalte de unhas ou para aliviar uma dor... Em suma, ela restabelece um termo de igualdade entre os “atores”, independentemente do grau de violência exercido de um sobre o outro, ou do grau de saber e de competência entre conceptores, produtores e usuários.

O terceiro campo em que a noção de tradução se viu reciclada, o da antropologia, parece-me também o mais evidentemente predisposto para isso, pelo fundo de confrontação intercultural que essa disciplina supõe, e o mais fecundo na reflexão. Sem entrar na totalidade do raciocínio<sup>19</sup> do já citado ensaio de Eduardo Viveiros de Castro, “Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation”, destaquemos alguns de seus traços. Se fazer antropologia é comparar antropologias<sup>20</sup>, a “tarefa” do antropólogo é a de um tradutor.<sup>21</sup> Ora, o horizonte dessa operação não

é, segundo ele, buscar sinónímias entre mundos distintos, mas, ao contrário, aprofundar os mal-entendidos<sup>22</sup>, na medida em que, de um lado, a base partilhada do intercultural não é a compreensão, mas a equívocidade, não é a semelhança, mas a diferença<sup>23</sup> e, de outro, que o trabalho de *equivocação* – que não é o equívoco, mas o processo que joga com as ambiguidades, com os contrassensos... – é o mecanismo central da caixa de ferramentas destinada a compreender o outro<sup>24</sup>.

Compreender não é explicar, mas traduzir<sup>25</sup>. E traduzir, é traír... a cultura de chegada, e não a cultura de partida: submetê-la ao distanciamento e à distorção da compreensão do outro. Uma “boa tradução”<sup>26</sup>, nessa perspectiva, se julga por sua capacidade de se deixar interpelar, desestabilizar em seus conformismos, que são outros tantos lugares “comuns”. Na antropologia de Eduardo Viveiros de Castro, a tradução é, pois, simultaneamente enunciado (lição das práticas xamânicas, da “antropologia ameríndia”) e enunciação (o exercício do antropólogo do Museu Nacional do Rio de Janeiro e seus colegas). Ou, mais precisamente, ela faz de seu enunciado seu modo de enunciação. A tradução é uma “transdução”<sup>27</sup>, uma operação de diferenciação, a produção de uma diferença, que conecta dois discursos até explodir suas exterioridades discordantes sob equívocas homónímias<sup>28</sup>.

### **“Mais de uma língua”<sup>29</sup>**

Seguindo Antoine Berman contra Henri Meschonnic, parece-nos que há, na elasticidade desses usos da tradução, entendida como operação paradigmática ou mais ainda (usos bem mais esclarecedores, em todo caso, que o efeito de metaforização a que são às vezes reduzidos), como matéria de reflexão para nossa tradução, de uma língua à outra, de uma literatura à outra – para além da função “consular” do tradutor, já salientada por Valéry Larbaud:

Ao mesmo tempo que incrementa sua riqueza intelectual, ele

enriquece sua literatura nacional e honra seu próprio nome. Não é um empreendimento obscuro e sem grandeza fazer passar, em uma língua e em uma literatura, uma obra importante de outra literatura<sup>30</sup>.

Em seu último livro, publicado após sua morte, Antoine Berman não cansou de insistir no laço entre trabalho crítico de interpretação e tradução. Tanto para assinalar sua parte comum: crítica e tradução são estruturalmente parentes [...] o tradutor age como crítico em todos os níveis<sup>31</sup>.” Mas também para indicar sua solidariedade dentro de um conjunto mais vasto que ele chama de translação: “uma tradução não floresce e não age de fato nessa língua-cultura se não estiver apoiada e rodeada por trabalhos críticos e translações não tradutivas<sup>32</sup>.” É assim que ele acaba recorrendo a “uma teoria geral da translação literária, da passagem de uma obra de uma ‘língua cultura’ a uma outra<sup>33</sup>.”

240

Contudo, a tradução se distingue visceralmente do trabalho crítico pelo fato de a interpretação ser uma etapa necessária, mas apenas uma etapa de sua missão, que é produzir um texto equivalente a seu original. Essa equivalência não envolve nenhum nivelamento hierárquico entre autor e tradutor, não abole nenhuma demarcação entre criação e tradução, mas apenas considera que o resultado visado, obtido, é da mesma ordem que o texto traduzido: um romance, um poema, etc. Essa igualdade de natureza, de estatuto (que, mais uma vez, não implica nenhuma igualdade de valor, não é isso o que aqui está em questão) se opõe radicalmente à posição de exterioridade ou de distanciamento do trabalho crítico, que sai da indeterminação e da desordem literárias para substituí-las por um sentido, uma organização, mesmo que abertos. Este trabalho de ordenamento, o tradutor o realiza na maior parte das vezes em segredo, para em seguida apagar-lhe os traços explícitos e escondê-los, em sua transposição, em novos implícitos. Mais do que uma deficiência, um aleijão da operação tradutória, vemos nisso um pri-

vilégio, o de poder permanecer no universo das indiferenças e não no das identidades, não do terceiro excluído. A tradução não tem, nesse sentido, nenhum horizonte científico, o que não a dispensa de modo algum do rigor e da exigência.

Seu trabalho de “apropriação” não pode, por exemplo, se permitir o que a crítica mais bem intencionada não deixa de fazer: negligenciar tal palavra, tal fórmula, tal fórmula, tal passagem. Mesmo quando colocamos, na Universidade, como condição da análise, não deixar nada de fora de nossa leitura, mesmo quando lhe impomos dar conta de *todo* o texto, bem sabemos que essa tarefa deixa atrás de si aproximações e ângulos mortos. E é precisamente isso que um tradutor não pode fazer, ele precisa interpretar, decodificar e recodificar todos os termos, no nível da palavra, da frase (ou do verso), do parágrafo (ou da estrofe) e da obra. Por todas essas razões, a tradução te um caráter extremamente concreto, de corpo a corpo com e entre as línguas. Consiste em entrar no corpo do texto, sem deixar-lhe uma só polegada virgem. A melhor prova disso é fornecida pela obra de João Guimarães Rosa, cujo esforço de elucidação vem, em grande parte, da correspondência entre o escritor e os seus tradutores.

Sem pretender aqui esgotar os recursos da prática tradutória, da qual a interculturalidade, como vimos, não pode abrir mão, gostaríamos finalmente de voltar uma última vez ao jogo das comparações e de suas consequências. A maior parte dos expatriados tiveram a experiência de uma tomada de consciência de sua cultura a partir da imersão em outra. O que há de mais *natural* que o modo de dividir o tempo? Contudo, a estadia em um país forjado pela cultura muçulmana faz o ocidental descobrir que os dias de descanso caem em pleno meio da semana, em nossas quintas e sextas-feiras. Ou que a nossa era cristã, que nos situa em 2015, é, na verdade, o ano 1436 do calendário do Islã. Mais ainda, a noção de ano também será reconsiderada, ora calculada a partir dos ciclos lunares, ora

calculada a partir dos ciclos lunares, ora a partir da duração aproximada de uma revolução da Terra em torno do Sol. A estrutura do tempo cíclico induz a uma relação com o cosmos... Os mesmos ajustes deverão ser operados no domínio jurídico, em que o Supremo Tribunal Federal brasileiro foi apressadamente assimilado à Corte Suprema dos Estados Unidos, sem considerar que Corte e Tribunal remetem a tipos distintos de jurisdição (trata-se de julgar fatos ou textos jurídicos? De que relação hierárquica com a organização judiciária e com o executivo estamos falando?...). É apenas frente à comparação que aparecem muitas vezes os distanciamentos, como foi o caso para João Paulo Lima Barreto, que ao realizar um estudo de antropologia simétrica em um laboratório de ictiologia em Manaus, a partir das mitologias de sua etnia, em que o peixe ocupa um lugar essencial, logo percebeu, apesar de ele próprio ser Tukano, que não era absolutamente iniciado nos saberes ameríndios<sup>34</sup>. Adotando ou não toda a radicalidade da postura proposta por Eduardo Viveiros de Castro, o tradutor se inscreve, diferentemente do intérprete, em um tempo de maturação dos distanciamentos e mal-entendidos que lhe permite submeter a exame a equivocidade das línguas e imprimir elementos de “traição” à sua cultura tradutora.

Isso é, decerto, mais simples e límpido de projetar idealmente que de concretizar. No seminário que deu no Collège International de Philosophie, em 1985, Antoine Berman queixou-se de uma resistência dos tradutores para os quais, “compulsivamente, traduzir era encontrar equivalentes [...] procurar equivalentes não é apenas colocar um sentido invariante, uma idealidade que se exprimiria nos diferentes provérbios, de língua a língua. É recusar introduzir na língua de chegada a *estranheza* do provérbio original, [...] é recusar fazer, da língua de chegada, ‘o albergue do longínquo<sup>35</sup>’.

### **Entre duas águas, uma única margem**

O que ele se propunha, então, interrogar, na relação entre francês e alemão ou entre francês e espanhol sul-americano, tente-

mos ilustrar e prolongar a partir da situação entre Brasil e França. Se o tradutor é aquele que corre esbaforido de um mundo a outro, que dizer de sua condição quando suas idas e vindas devem percorrer extensões oceânicas? Entre uma margem e outra configura-se uma fratura, uma geografia suturada, em que se desenham, em pontilhado, dois territórios. Onde passa a fronteira em que, em princípio, tudo se declara?

Na aduana, nenhum tradutor é inocente. Filtro opaco – aliás, por que se recusar a sê-lo? Não há por que abdicar de seu estatuto de sujeito. Um sujeito cuja leitura deve ser entendida em sentido duplo. O que dela passa e o que nela se passa? Questão que me ultrapassa e que me faz chamar em meu socorro duas imagens, duas metáforas para me ajudar a pensar o inconcebível. Uma deriva do filme de Theo Angelopoulos, *O passo suspenso da cegonha*, a outra de uma novela de Julio Cortázar, *O axolote*. No momento de atravessar a fronteira, o personagem do cineasta grego retém o passo, suspende-o, como uma cegonha, por sobre esta linha simbólica que o separa do outro. Ultrapassado esse limite, será abatido por policiais à espreita já a postos. Aquém dele, continua vivendo. A fronteira é aquilo que nos delimita e nos permite continuar a ser e existir. A fronteira nos aprisiona, mas também nos protege.

Ora, o que fazer quando queremos ver além, saber o que acontece por trás da cerca? Em um das novelas de *As armas secretas*, o fascínio que exercem os axolotes em um visitante do Jardin des Plantes o leva a atravessar o vidro que o separa desses seres aquáticos, a se tornar mais um axolote no aquário. Ele realiza a experiência radical da alteridade. Mas, para tornar-se o outro, ele se perde, se dissolve, ao menos em sua forma humana. Ele é, a partir de então, como que um trânsfuga. Espécie que a literatura também conhece. Modo radical de afirmar que nosso território é aquele que escolhemos.

Na maioria das vezes, a viagem é menos drástica, sem deixar de ser, por isso, menos decisiva. É da ordem da passagem. Deixamo-

-nos fascinar por um momento, depois voltamos a nós. Para jogar com as noções emprestadas de Paul Ricœur, digamos que a alteridade seria aqui impensável se esquecêssemos o trabalho de ipseidade em seu próprio cerne. Em suma, a experiência da alteridade não é fusão, mas busca, aceitação e, finalmente, reconhecimento daquilo que, do outro, trabalha em nós.

Precisamente, a literatura não é aquilo que, no quadro sempre presente de fronteiras – nacionais ou outras –, na língua e em uma língua, abole as fronteiras, o que nos permite experimentar o outro sem, contudo, nos abandonarmos a ele? Que nos permite ser axolote em nossa leitura e que, depois, nos permite tê-lo sido? Mas, tendo retornado dessa viagem de estranheidade, nos descobrimos olhando novamente para o outro lado, voltados para o outro que nos leu, mais do que o lemos, espantados de nos reconhecermos nele e de permanecermos ainda na fronteira, no aquém, passo suspenso da cegonha.

244

O que este gesto esconde de original e estupendo entre a Europa e a América é que a fronteira que as separa não é exatamente uma fronteira. Trata-se de um vasto não-lugar, não de uma terra de ninguém, mas de um mar que se aprofunda a perder de vista. Nenhuma passagem para pedestre de uma à outra, nenhum vau para o encontro, precisamos correr o risco de nos afogar, de perder corpo e bens, atravessar turbilhões, dar um imenso salto. É preciso, literalmente, se projetar. Nem continuidades nem gradações continentais entre nossos países vêm anular ou atenuar o corte. A distância permanece visceralmente intacta.

Uma relativa continuidade cultural em ação desde a colonização, mas fundada na assimetria de sua perspectiva, e a descontinuidade geográfica, talvez expliquem porque um pôde ser para o outro – alternativamente – a terra ideal de todas as formas de exílio. *“Reino abolido”, “tempo de liberdade”, “entendi que estávamos vinculados, que algo infinitamente perdido e distante continuava, contudo,*

*a nos unir*". Tais são as palavras do visitante-axolote trágico pelo "canibalismo de ouro" desses animais originários do México.

A literatura brasileira (*minha primeira tradução*) é também, para nós, europeus, terra de acolhimento de nosso exílio, de fragmentos exilados de nós mesmos. Espaço de translação para deslocamentos físicos e fictícios, concretos e imaginários, espaço de transgressão, e mesmo, para alguns, de reenraizamento. O que nos liga ao outro é aqui o que se lê do outro em nós, de nós no outro, para além do distanciamento. Explorar, desvendar reciprocamente esses signos de *nosso* outro, não seria a condição necessária ao nosso *vaivém* de tradutor, para que nossos olhos passem, de algum modo, algo desses textos, de um lado e do outro do oceano?

## NOTAS

<sup>1</sup> "Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation", in *Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America* (Salsa), Estados Unidos, junho de 2004, Vol. 2, Issue 1, artigo 1, p. 3-22. <http://digitalcommons.trinity.edu/tipiti/vol2/iss1/1>. Última consulta: 02 de setembro de 2015.

<sup>2</sup> Antoine Berman, "Au début était le traducteur", in Annick Chapdelaine (org.), *TTR (Traduction, terminologie, rédaction)*, Association canadienne de traductologie. Numéro spécial : Alexis Nouss (org.), "Antoine Berman aujourd'hui", vol. 14, n° 2, 2º semestre 2001, p. 18.

<sup>3</sup> Poderíamos, igualmente, declinar o caráter de imposição hipoteticamente encastrado nos semas de liberdade e de gratuidade do qualificativo "franca". Lembremos, contudo, que a *língua franca* era, antes do emprego extensivo da expressão, uma espécie de *pidgin* mediterrâneo forjado pelos

comerciantes e os marinheiros: “Há uma *língua Franca* que ouvimos em todo o Mediterrâneo”, Antoine Furetière, *Dictionnaire universel...*, La Haye-Rotterdam: Arnout et Reinier Leers, 1690, tomo 2, p. 417, verbete “Langué”. Em outras palavras, ela se distinguia das línguas “naturais”, cujo uso generalizou-se até a hegemonia, e designava mais exatamente um saber, considerado pelos linguistas como lexicalmente e gramaticalmente pobre.

<sup>4</sup> Ver o paradoxal “Minha língua [...], é a língua do outro” e sua implacável demonstração: Jacques Derrida, *Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*, Paris : Galilée, col. “Incises”, 1996, p. 47 et ss. Completado com sua melancólica constatação : Na terra dos homens, hoje, alguns devem ceder à homo-hegemonia das línguas dominantes, devem aprender a língua dos mestres, do capital e das máquinas, devem perder seu idioma para sobreviver ou para viver melhor”, *ibid.*, p. 56.

<sup>5</sup> Antoine Berman, “La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain”, in Antoine Berman, Gérard Granel, Annick Jaulin *et alii*, *Les tours de Babel: essais sur la traduction*, Mauvezin: Trans-Europ-Repress, 1985, p. 42.

<sup>6</sup> Além dos autores aqui mencionados, podemos remeter ao prefácio de Barbara Cassin, “L'énergie des intraduisibles”, em que ela eleva a tradução, “enquanto saber-fazer com as diferenças”, ao estatuto de “novo [e mesmo melhor] paradigma das ciências humanas” (Barbara Cassin (org.), *Philosopher en langues. Les intraduisibles en traduction*, Paris: Éditions Rue d'Ulm/Presses de l'École Normale Supérieure, 2014, p. 17.

<sup>7</sup> Cf. Douglas Robinson, *The Translator's Turn*, Baltimore e Londres: The Johns Hopkins University Press, 1991.

<sup>8</sup> Paris: éd. de Minuit, 1974.

<sup>9</sup> Oxford: Oxford University Press, 1975.

<sup>10</sup> *Hermès III, op. cit.*, p. 9.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>18</sup> Madeleine Akrich, Michel Callon e Bruno Latour (org.), *Sociologie de la traduction. Textes fondateurs*, Paris : Les Presses Mines Paris, 2006, p. 12-13.

<sup>19</sup> Eis aqui, em um resumo extremamente sintético, o fundo teórico em que ele se baseia: o multinaturalismo, inspirado na antropologia ameríndia, supõe uma pluralidade de mundos e um único ponto de vista (“not a plurality of views of a single world, but a single view of different worlds”, *op. cit.*, p. 6), a unidade espiritual e a diversidade das naturezas e dos corpos (“a spiritual unity and a corporeal diversity”, *idem*). Em outras palavras, ele inverte o senso comum, que supõe a diversidade das culturas sobre o pano de fundo de uma continuidade natural (as mesmas leis físicas para todos e em toda parte). Como complemento, eco ou contraponto à ontologia revisitada por Eduardo Viveiros de Castro, pode-se ler a obra do filósofo sinólogo François Jullien, cujo último título, *De l'Être au Vivre. Lexique euro-chinois de la pensée*, opõe à questão do Ser, um pensamento do viver (Paris: Gallimard, col. Bibliothèque des Idées, 2015).

<sup>20</sup> “[...] doing anthropology means comparing anthropologies, nothing more — but nothing less”, *ibid.*, p. 4.

<sup>21</sup> “Today it is undoubtedly commonplace to say that cultural translation is our discipline’s distinctive task.”, *ibid.*, p. 5.

<sup>22</sup> O que equivale a fazer, da tradução, uma caça às homônimas: identificar uma diversidade de referentes sob significantes comuns (ver *ibid.*, p. 7).

<sup>23</sup> “To translate is to presume that an equivocation always exists; it is to communicate by differences, instead of silencing the Other by presuming a univocity”, *ibid.*, p. 10.

<sup>24</sup> “The equivocation, in sum, is not a subjective failure, but a tool of objectification”, *ibid.*, p. 11.

<sup>25</sup> “[...] in anthropology, comparison is in the service of translation and not the opposite. Anthropology compares *so as to translate*, and not to explain, justify, generalize, interpret, contextualize, reveal the unconscious, say what goes without saying, and so forth.”, *ibid.*, p. 5.

<sup>26</sup> “[...] a good translation — and here I am paraphrasing Walter Benjamin (or rather Rudolf Pannwitz via Benjamin) — is one that betrays the destination language, not the source language. A good translation is one that allows the alien concepts to deform and subvert the translator’s conceptual toolbox so that the *intentio* of the original language can be expressed within the new one.”, *ibid.*, p. 5.

<sup>27</sup> Eduardo Viveiros de Castro apoia-se aqui em um neologismo forjado pelo filósofo Gilbert Simondon, em *L’Individu et sa genèse physico-biologique* (Paris: Million, 1995 [1964]).

<sup>28</sup> “In this case, translation becomes an operation of differentiation — a production of difference — that connects the two discourses to the precise extent to which they are not saying the same thing, in so far as they point to discordant exteriorities beyond the equivocal homonyms between them.”, *ibid.*, p. 20.

<sup>29</sup> Jacques Derrida, *Mémoires pour Paul de Man*, Paris: Galilée, 1988, p. 38.

<sup>30</sup> Valery Larbaud, *Sous l'invocation de saint Jérôme*, Paris: Gallimard, 1946, p. 77. Eis como a Associação para la promotion de la traduction littéraire (Atlas) se apropria programaticamente da ideia: “ATLAS tem como objetivo promover a tradução literária. Em que isso é importante? Contrariamente àquilo que muitas vezes ouvimos, um tradutor literário não traduz uma língua, mas uma obra: não o grego antigo, mas a *Iliada*, não o inglês do século XVII, mas *Hamlet*. Assim, longe de ser apenas uma engrenagem anônima e intercambiável, o tradutor, pela leitura que faz de um texto e pelas escolhas que são as suas, exerce um papel essencial na difusão das obras e das ideias. A esse título, ele carrega nos ombros, como Atlas, a abóboda em que estão presas as estrelas — pensadores, poetas, romancistas, ensaístas — que iluminam há séculos nosso viver-juntos e modelam nossas sociedades. É uma responsabilidade. [...] Assim, compreende-se melhor em que o engajamento da ATLAS é indispensável para o compartilhamento desta riqueza que faz de nós seres humanos: a cultura. Todas as culturas.”, página de apresentação da associação: <http://www.atlas-citl.org/association/>. Última consulta: 3 de setembro de 2015.

248

<sup>31</sup> Antoine Berman, *Pour une critique des traductions: John Donne*, Paris: Gallimard, col. “Bibliothèque des idées”, 1995, p. 40.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 56. E, para completar o afresco dos canteiros de obras abertos por Berman às vésperas de sua morte: “Por sua vez, a translação das obras faz ela própria parte de um conjunto mais vasto de translações ou circulações (como postulava a revista *Change*), que vão em dois sentidos de certo modo antagonistas: o da *comunicação*, e por conseguinte da humanidade enquanto produtora de comunicação [...], o da *migração*, e por conseguinte da humanidade enquanto realidade migrante, e migrante, *mutante e mestiçadora*. Entre a comunicação e a migração, há outro conjunto que concerne à tradução, que é a *tradição*, e a humanidade enquanto produtora da *tradicionalidade*.”, *ibid.*, p. 18.

<sup>34</sup> Cf. João Paulo Lima Barreto, “*Wai-Mahsã*: peixes e humanos. Um ensaio de antropologia indígena”, dissertação de mestrado em antropologia social

(Gilton Mendes dos Santos, orientador. Co-orientadores Geraldo Mendes dos Santos e Ovídio Lemos Barreto Tukano), Manaus: Universidade federal do Amazonas, programa de pós-graduação em antropologia social, 2013.

<sup>35</sup> “L’auberge du lointain”, *op. cit.*, p. 36-37.

## **A Literatura Comparada no Brasil: Curiosidade e Prazer**

Myriam Ávila  
(UFMG/CNPq)

250

Os organizadores deste Congresso pediram-me, inicialmente, que falasse sobre Literatura Comparada na contemporaneidade. Esse tema apontaria para uma visão abrangente da disciplina no mundo no século XXI, ou mesmo para uma resenha de novas teorias e publicações no campo. Dificilmente eu poderia atender a essa demanda no momento. Constatado apenas que existe um conjunto de práticas de escrita, de elaboração de ensaios e estudos hoje, pelo mundo afora, que podem ser reconhecidas como comparatistas, mas nem sempre essas práticas têm vinculação com a disciplina em pauta. Pelo contrário, difunde-se cada vez mais, em escala global, a postura pós-disciplinar, em resposta a um estado de coisas que escapa à categorização.

A defesa da postura disciplinar torna-se tão difícil nesse contexto que é praticamente impossível definir o objeto e o método dos estudos comparatistas. Para dar conta da literatura como ela se nos apresenta hoje, é preciso diversificar tanto as formas de abordagem que não se consegue mais falar “do” método comparativista. Ao se postular a existência de um método comparativista, é-se levado a legitimar sua existência pela aplicabilidade deste a outros campos do saber. É o que parece dizer a organização do Congresso da AILC em Paris, em 2013, com a escolha de duas plenárias, uma sobre a aplicação do método comparativista à área do Direito, outra sobre “Uma teoria neuro biológica da experiência estética”, num afastamento evidente do exclusivismo da literatura como objeto. Fincar pé ao

mesmo tempo no texto literário stricto sensu e em uma metodologia específica dos estudos comparatistas torna-se inviável. Ou melhor: manter o lugar da literatura e o do método, como nos primórdios da Literatura Comparada como disciplina não é possível sem retirar a vitalidade da Associação que a circunscreve. Em outras palavras, uma AILC só pode continuar viva se se abrir à pluralidade atual de visões. Ou se protege a letra L, ou a letra C.

Também no Brasil, tem lugar hoje uma série de práticas nos Estudos Literários que são comparatistas em suas perspectivas, mas só podem sê-lo extrapolando as fronteiras mais estreitas do comparativismo e da literatura como território de consenso. Eu gostaria, no interesse de uma melhor contextualização do cenário, de fazer uso de um recurso narrativo muito comum, a analepse. Voltemos ao ano de 1985.

A história da ABRALIC, como figura em seu site, tem uma lacuna que eu gostaria de preencher. Conta-se ali que, por ocasião do XI Congresso da Associação Internacional de Literatura Comparada, em Paris, “os brasileiros presentes decidiram criar a Associação Brasileira de Literatura Comparada. Assim, a ABRALIC surgiu em 1986, em Porto Alegre”. Não se menciona aqui um acontecimento de permeio: o I Simpósio de Literatura Comparada, na Faculdade de Letras da UFMG, em novembro de 1985. Durante o Simpósio foi feito um abaixo-assinado para criação da ABRALIC. A gestação da ABRALIC é, portanto, de 30 anos atrás. Minha fala comemora essa data redonda.

Eu estava presente quando foi concebida a Abralic, em 1985, em Belo Horizonte. Embora não fosse tão novinha assim, eu não passava então de um bebê teórico. No entanto, como uma esponja, absorvia já havia dois anos a atmosfera de inovação e entusiasmo da pós-graduação através das disciplinas e do convívio que se estendia para além da sala de aula com professoras doutoradas havia pouco, cheias de novas teorias e empenhadas em formar pesquisadores de qualidade. Tive a felicidade de ver acolhido o meu projeto de mes-

trado que, sem nenhuma premeditação, era justamente um projeto de Literatura Comparada. Matriculada no Mestrado em Inglês, propus um estudo comparativo entre obras de Lewis Carroll e de Mário de Andrade, entre *Alice* e *Macunaíma*. Por sorte, pude frequentar as aulas de uma grande especialista em *Macunaíma* e Mário, que trouxera havia alguns anos de Paris uma tese defendida na área de Literatura Comparada: Eneida Maria de Souza.

Fiquei afastada do Brasil durante quase quatro anos, depois da minha defesa de mestrado, e voltei a Belo Horizonte justamente no ano (1990) em que ali se realizaria o II Congresso da Abralic, do qual pude participar. Encontrei então um Congresso de grandes proporções, com a presença dos maiores nomes dos estudos literários no Brasil.

A história da Literatura Comparada no Brasil passava, a partir daí, a ser pautada pelos Congressos bienais. No entanto, onze anos depois da criação da Associação, e já passados cinco Congressos, Sandra Nitrini publica um abrangente panorama da disciplina em que a Abralic tem relativamente pouco destaque. Nitrini faz uma exposição dos princípios da LC, seu desenvolvimento europeu e norte-americano e termina com um detido olhar sobre o comparativismo brasileiro. Reconhece no país uma tendência natural para os estudos comparativistas e analisa grandes estudos feitos nos anos 70 e 80. Sem deixar de reconhecer a Abralic como “um marco na história de sua institucionalização”, percebe na abertura dos congressos a comunicações das linhas mais diversas (os *Cultural Studies*, ainda com a denominação inglesa, eram vistos com muita desconfiança na época) “o maior risco para a literatura comparada entre nós”. Cito:

Os congressos bienais da Associação Brasileira de Literatura Comparada apresentam-se até o presente com uma dupla face: de um lado, estudos literários; de outro, e em menor extensão, estudos comparativos sistematizados e devidamente fundamentados” (1997, 283)

Nitrini vê, portanto, uma tendência devoradora nos amplos estudos literários que, segundo ela, não primariam pela sistematização e fundamentação. Em vários pontos do livro, a autora usa a expressão “fronteiras nebulosas”. Fronteiras permeáveis, naturalmente, não são uma boa defesa contra influxos externos de todo tipo. Sem poder decidir sobre a vantagem ou desvantagem da progressiva perda de especificidade da disciplina, que já nascera eclética, encerra o livro com a eterna pergunta: o que é literatura comparada? Ora, essa pergunta, se investigada em profundidade, nos levará a outra, ainda mais espinhosa: o que é literatura?

Um marco nas discussões sobre a dissolução de fronteiras disciplinares na Abralic foi a famosa palestra de Leyla Perrone-Moisés no V Congresso, no Rio, quando a ensaísta e crítica explicita seu temor de que – ela usa exatamente essa expressão – se jogue a criança fora com a água do banho<sup>1</sup>. A criança aí nem é a literatura comparada, mas a própria literatura. A figura da criança não deixa de ser sintomática de um estado de alerta que volta e meia se cria com relação à necessidade de proteger essa criatura frágil, a ser nutrida, agasalhada, educada.

Na última década do século passado essas questões suscitavam discussões e polêmicas que hoje parecem muito afastadas de nós. Não desapareceram, mas perderam talvez o potencial de provocar comoção nos congressos. Adquirem certa urgência hoje diante do progressivo desaparecimento da literatura dos currículos escolares. Em 1975, Bernard Mouralis já dizia que literatura é o que se aprende na escola, deixando claro o vínculo entre esse conceito – que nasceu tardiamente no século XVIII – e a instituição do conhecimento. Como poderia então a literatura sobreviver fora dessa estufa? Existem, porém, também aqueles que não temem o desaparecimento da literatura, nem acreditam na necessidade de protegê-la como espécie em extinção. Nos anos 80, quando os pesquisadores e professores de Letras reconheceram a oportunidade

de criar uma associação de literatura comparada, não agiram por um espírito de proteção, mas movidos pelo crescente interesse pelos estudos comparatistas, como vocação natural dos estudos literários brasileiros. O Congresso de 90, em Belo Horizonte (não menciono o primeiro, extremamente cosmopolita, porque não estava no Brasil na época) abrindo a década, já mostrava o perfil diversificado e transdisciplinar das comunicações, que se manteria nos congressos seguintes. Nos de 1996 no Rio e 1998 em Florianópolis, destacam-se também as discussões sobre valor literário e a questão do rigor das pesquisas interdisciplinares.

As diferentes formulações do escopo e dos caminhos da Literatura Comparada entre nós podem ainda ser acompanhadas através da longa sequência de artigos sobre o tema publicados na *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. No número 3, de 1996, Eduardo Coutinho observa a inevitabilidade da mudança que a questão das diferenças culturais e das agendas de grupos minoritários trazem para a disciplina. A provocação à mudança vem, nesse momento, dos estudos culturais americanos, indiferentes ou insurgentes às práticas estabelecidas na Europa. No número 4 da RBLC, pós-Leyla Perrone (ou seja, posterior à polêmica lançada por Perrone no V Congresso), Wander Melo Miranda e Eneida Maria de Souza tomam a defesa da abertura do campo da comparatística e da contaminação da literatura canônica por formas híbridas e mutantes. A questão disciplinar – e a ambiguidade do adjetivo aqui é proposital – desaparece nos primeiros anos do século XXI, mas as revistas de 2005, 2006 e 2007 trazem novamente reflexões sobre a Literatura Comparada de autoria de Eduardo Coutinho e Rita Schmidt. Segue-se um intervalo de três anos, após o qual Edgar Nolasco retoma o tema em 2010; mais três anos até o número 23, em 2013, com Alfredo César Melo e Paulo Sérgio Nolasco colocando em dia os termos do debate.

Durante esse percurso de vinte anos, os artigos abordam seguidamente o tópico dos limites, fronteiras, parâmetros e pressupostos da Literatura Comparada, enfatizando a impossibilidade de fixação, o caráter transversal e interdisciplinar, o hibridismo, a problematização dos conceitos. Não pude, para este encontro, fazer um inventário de palavras-chave, termos e proposições recorrentes, mas é fácil notar um certo nível de recorrência entre artigo e artigo, com diferenças mais ou menos marcantes de perspectiva e contextualização. Não quero dizer com isso que não houve avanço, mas antes que o retorno à questão disciplinar nasce e renasce da constatação de que não se superou o dilema pela dialética. Como toda recorrência, essa é também sintoma de um incômodo. Já não se nota o ânimo polêmico da década de 90, é certo, mas a delimitação da disciplina continua sendo um problema.

Entre 1995 e 2015 passamos todos por uma mudança de paradigma da escrita, a partir das novas condições tecnológicas de produção e circulação de textos. Há 20 anos, salvávamos nossos arquivos em disquetes, baixar um arquivo levava meia hora, a internet vinha por telefone, impedindo o uso do aparelho, a interatividade era pouca e a capacidade de memória do hardware pouquíssima, as interfaces restritas, os notebooks inacessíveis. Muitos professores preferiam ter seus textos digitados por profissionais. A imensa acessibilidade da informação hoje contribui para a dificuldade de pensar a literatura e mesmo a ensaística em ambiente puro, não contaminadas por interferências de discursos e vozes de outra ordem, de menor sofisticação e escasso prestígio histórico. Levando tudo isso em conta, por que as mesmas pulgas continuam a morder as mesmas orelhas?

Talvez devido ao desenvolvimento ímpar e acelerado de nossa área de conhecimento no nível institucional. A cada novo programa ou área de concentração ou linha de pesquisa inaugurados no Brasil, a questão da formação do pesquisador, do elenco de disciplinas, ou

– para retomar os termos de Sandra Nitri, da sistematização e da fundamentação, colocam-se novamente em pauta. Houve também reacomodações nas estruturas de ensino nesses vinte anos. No programa ao qual pertencço, o Poslit da UFMG, tínhamos uma linha de pesquisa chamada Teorias do Comparativismo que se esvaziou ao longo do tempo, sendo finalmente eliminada. No entanto, ao mesmo tempo criava-se a área de Literatura Comparada na graduação e, há dois anos, ocorreu a fusão das áreas de Teoria da Literatura e Comparada na pós-graduação. Essa é nossa maior área no momento, com 45 docentes. Embora tenhamos quatro outras áreas (Literatura Brasileira, Literaturas Modernas e Contemporâneas, Literaturas Clássicas e Medievais e Literaturas de Língua Inglesa), projetos com interfaces com cada uma ou mais de uma delas podem ser desenvolvidos na Literatura Comparada. Talvez essa liberdade seja o que atrai a grande quantidade de candidatos que a procuram a cada nova seleção.

256

Porém, é preciso atentar também para a insegurança que a abrangência dos estudos comparados causa nos alunos. Chegando à área sem o conhecimento do processo de construção do campo comparatístico, encontram-no já maduro, sem poder divisar, no entanto, sua sustentação teórica. É diante desse novo público que a geração anterior (ou as gerações anteriores) se sente chamada a recolocar e rediscutir os pressupostos e dilemas da Literatura Comparada de forma crítica e contextualizada.

Eu diria que, apesar da permanência de um questionamento sempre retomado, a sua configuração hoje é outra. A Literatura Comparada me parece neste momento articulada sobre uma base dupla. Por um lado, vejo um certo recuo tático, uma certa retaguarda formada tanto pelos responsáveis pelas instituições, como por alunos. Os alunos, porque querem contar com um conhecimento consistente de métodos e princípios. Por parte dos responsáveis pela institucionalização, uma preocupação estratégica em defender

o espaço da disciplina. A questão disciplinar seria estratégica para o próprio campo da Literatura Comparada.

E haveria uma outra vertente aí nessa retaguarda que seria a preservação da história da Literatura Comparada no Brasil, algo que não se pode perder. Não é exatamente por esse tipo de coisa que anseia o estudante, mas essa memória da criação do campo da Literatura Comparada é parte essencial dessa agenda tripla. Para as três frentes, Abralic é essencial. Ela faz parte da institucionalização, ela faz parte da rede de segurança para o aluno e ela é a própria história, ela carrega a própria memória da disciplina.

Por outro lado, poder-se-ia pensar em uma vanguarda que advém de um esforço quase natural, irrefreável. Um esforço no sentido de ampliar cada vez mais o escopo, a variedade, a diversificação dos objetos, a diversificação de teorias, o trânsito e a transversalidade das áreas e tudo isso dentro de um impulso que podemos denominar pós-disciplinar. Pode-se, assim, delimitar esses dois lados, o da vanguarda e o da retaguarda, sem que se opte ideologicamente por um ou por outro. Não se trata de dizer: vamos só para a vanguarda. Não, existe esse movimento de retaguarda que é preciso levar em conta também. Trata-se de criar uma convivência entre esses dois lados. No entanto, podemos dizer que a vanguarda contribui mais do que a retaguarda para que a Abralic permaneça sendo uma instituição viva e não simplesmente um museu da disciplina. Para que essa vida efetiva da instituição permaneça, torne-se cada vez mais robusta, nós contamos com dois impulsos que são, como eu digo no meu título, a curiosidade e o prazer.

Lembrando minha dissertação já mencionada, de 30 anos atrás, tentei ali investigar as várias possibilidades de encontro entre as obras de Mário de Andrade e Lewis Carroll. Mas, em certo momento, quis tentar também colocar as duas personagens diretamente em contato uma com a outra, para ver como reagiriam uma à outra. Macunaíma reagiu como muito prazer ao encontro com a

menina inglesa, menina do século 19 que foi ficando cada vez mais viva no século 20 e está cada vez mais viva hoje, aos 150 anos. Alice aproximou-se de Macunaíma pela via da curiosidade. Um trecho de *Através do espelho* mostrou sua disposição de procurar a alteridade radical representada pelo herói sem nenhum caráter:

Pode-se ver uma pontinha do corredor da Casa do Espelho, se deixarmos bem aberta a porta da nossa sala de visita: e é igualzinha ao nosso corredor até onde se vê, só que, mais adiante, você sabe, pode ser completamente diferente.

Este é o impulso que mantém viva, atuante e promete mais 100 anos para a Abralic: o impulso de, em um ambiente em que tudo parece igual, procurar pelo desconhecido, pelo completamente diferente.

Se eu tiver que mostrar o que é a Literatura Comparada hoje no Brasil, basta voltar um espelho para vocês. E para nós, aqui na mesa. O encontro de pesquisadores em vários estágios da carreira criando esse fermento, essa massa crítica é, no fim das contas, a razão de ser de todo o resto.

258

## REFERÊNCIAS

ÁVILA, Myriam. *Alice through Macunaíma's looking glass*. 1986. 91 f. (Mestrado em Letras, Literatura). Faculdade de Letras, UFMG, Belo Horizonte, 1986.

CARROLL, Lewis; GRAY, Donald J (ed). *Alice in Wonderland*. New York: W.W Norton & Company, 1971.

MOURALIS, Bernard. *As Contraliteraturas*. Coimbra: Almedina, 1982.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada*. São Paulo: Edusp, 1997.

PERRONE-MOISÉS, L. . Que fim levou a crítica literária? . In: *Inútil poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMAPRADA

*Institucional*. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/institucional/>

historia. Acesso em: 30 jun. 2015.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMAPRADA.

*Publicações*. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/publicações/revistas/>. Acesso em: 30 jul. 2015.

#### NOTA

<sup>1</sup>No original: “Será que, ao efetuarmos a liquidação sumária da estética, do cânone e da crítica, não jogamos fora, com a água do banho, uma criança que se chamava Literatura?” (PERRONE-MOISÉS, 2000, 345).

## **A poesia e a crítica** (Notas sobre alguns Poetas e poemas contemporâneos)

Pablo Simpson  
(UNESP/Ibilce)

### **Apresentação**

260

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer o convite para participar desta mesa-redonda da ABRALIC-2015 sobre poesia brasileira. Gostaria de agradecer também a presença dos professores Álvaro Simões e Ida Alves, que mediará esta mesa, e que tive o prazer de ouvir recentemente na Unesp de São José do Rio Preto, numa mesa sobre poesia contemporânea. Confesso, antes de começar, que venho trabalhando com poesia brasileira de modo intermitente nestes últimos anos. Estive até pouco tempo ocupado com a tradução de uma antologia de poetas cristãos franceses e com os eventuais desdobramentos de uma reflexão sobre catolicismo e poesia que, aos poucos, passei a vislumbrar no nosso panorama modernista, através, por exemplo, do diálogo de Murilo Mendes com o poeta francês Pierre Jean Jouve ou entre Mário de Andrade e o vanguardista Max Jacob. Assim, mais recentemente, retornei a Mário para escrever sobre a série *Poemas da Negra*, publicada no livro *Remate de Males*. Julguei mesmo fazer desta apresentação de hoje uma homenagem aos 70 anos de morte de Mário, já bem celebrados. No entanto, dois acasos me trouxeram à poesia contemporânea brasileira, acasos de leituras: dessas leituras que fazemos, às vezes, ao mesmo tempo e que acabam se iluminando ou se problematizando nessa proximidade. E que convocam outras leituras, e daí o caráter amplo que assumiu o título desta apresentação, para o qual fui incapaz de produzir um recorte mais preciso — tanto mais no momento em que submeti o resumo.

Do mesmo modo, afirmo de saída a perspectiva mais interrogativa do que propriamente afirmativa do que trarei aqui.

### Dois acasos

Vamos aos acasos. O primeiro deles foi a leitura do último livro de poemas de Marília Garcia, intitulado *Um teste de resistores*, publicado em 2014. Trata-se de um livro que convoca de forma explícita esse gesto da leitura, que o incorpora ao texto: da leitura crítica, com menção a autores, traduções, citações, reflexões, nomes de teóricos. Cito um pequeno trecho do longo poema inicial, poema de caráter narrativo, como são, aliás, vários dos poemas de Marília.

giorgio agamben diz que  
 no cinema  
 a montagem é feita de dois processos *corte e  
 repetição*  
 parece que o giorgio agamben  
 está falando de poesia  
 posso deslocar a leitura do giorgio agamben  
 (ou *cortar*)  
 e *repetir* para pensar na poesia  
 corte e repetição  
 gertrude stein diz  
 que não existe repetição  
 mas *insistência* (2004, p. 16)

261

Como se vê, há muitas coisas a dizer a partir desse fragmento. Uma delas, que é uma frase que está no próprio livro de Marília: “mas isso não é poesia”. É dessa frase que parte Ricardo Domeneck num ensaio dedicado ao livro, em que aponta para inúmeras questões importantes (2015). Há algo de uma proximidade da prosa e a própria Marília responderia a uma entrevista de 2014 a Victor Heringer servindo-se dessa forma do livro<sup>1</sup>. Ou algo de uma poesia que se faz em ato, como no jogo espaçado com as palavras

*corte e repetição* que se separam nos versos do poema (é o que nos permite ver o fragmento acima). Mas não só isso. O que me interessa, contudo, é algo simples: é essa presença no poema de Giorgio Agamben e de Gertude Stein, um crítico e uma escritora, ambos produzindo discursos críticos: sobre o cinema, no caso de Agamben; sobre os retratos, no caso da noção de insistência em Stein. Ambos deslocados, portanto, para a leitura da poesia, em algo que seria um “pensar na poesia”, nesse gesto duplo/reflexivo de dizer e dizer-se pensando, que a poesia de Marília indicaria em vários momentos.

\*

O segundo acaso foi a leitura do livro de Marcos Siscar, *Poesia e crise* (2010). Para alguém como eu que vinha dos poetas católicos e de uma espécie de noção de “confiança” que fundaria, duplamente, o gesto poético e a crença cristã, havia todo um caminho em negativo a percorrer nessa reunião de estudos, que começava com Baudelaire e chegava até a poesia contemporânea francesa e brasileira. Como vocês devem imaginar, são múltiplas questões importantes, complexas, e vários poetas que perpassam a reflexão de Siscar. Gostaria de reter dela apenas duas propostas. A primeira, a relação entre o problema da crise, o discurso da crise da poesia — com a sua perda de prestígio e aquilo que chamaria de uma “ilegitimidade do presente” — e o “modo histórico de constituição da comunidade literária como comunidade crítica” (SISCAR, 2010, p. 22). A segunda, formulada ao final de uma apresentação à Abralic em 2006, quando, ao tratar do imperativo da resistência (resistência que estará no final desse livro de poemas de Marília Garcia), diria (e eu cito):

Não há como falar de poesia sem considerar historicamente nossa necessidade de crise. Só assim seria possível recolocar de outro modo a relação entre “crítica” e “poesia”, discursos que separamos e opomos, mas que reagem às instabilidades da cultura de maneira semelhante e são, por assim dizer, cúmplices

(não apenas neutros intérpretes) da situação e do devir histórico da literatura. (SISCAR, 2010, p. 180)

### **Formulação provisória**

Gostaria, assim, de formular provisoriamente a questão, antes de trazer elementos a partir de outros textos. Antecipo que o meu temor é talvez levar à leitura dessa poesia algo que, embora a constitua, lhe seja bastante exterior, como se a abstração de um procedimento geral — e a poesia não é procedimento — nos afastasse de questões mais prementes em cada uma dessas poéticas.

A questão que formulo parte dessa cumplicidade entre poesia e crítica. Ou daquilo que Célia Pedrosa e Ida Alves apontaram como uma “ênfase na criticidade” que seria “a principal característica da experiência moderna de subjetividade e de poesia” (PEDROSA, 2008, p. 7). É uma questão difícil, que diz respeito, como afirmou Siscar, aos diversos modos de reação, tanto por parte do discurso crítico quanto pela poesia, ao contemporâneo. E que lida com o que T. S. Eliot apontou como uma dimensão crítica do próprio trabalho da criação (1964, p. 19). De uma poesia que seria, ao mesmo tempo, “escape from emotion” e “escape from personality” (ELIOT, 1964, p. 10), tomada por um imperativo moral do trabalho, do trabalho artístico, com uma dimensão também comunitária (ELIOT, 1964, p.12-13). É nesse sentido que Paulo Henriques Britto, no ensaio “Poesia e memória”, falaria de um dos traços comuns de *The Waste-land e The Cantos*, de Pound: a “substituição da experiência em primeira mão da personalidade lírica pelas leituras feitas pelo autor” (PEDROSA, 2000, p. 126). Pound, segundo ele, canonizaria as leituras através de sua incorporação ao poema. É, de algum modo, na mesma direção que iria João Alexandre Barbosa, no importante ensaio “As ilusões da modernidade”. Nele retomaria Gaëtan Picon, para o qual toda a literatura pós-symbolista seria mais da ordem da consciência do que da criação. “Reflexidade” e

“crítica”, são palavras de João Alexandre, vinculariam o poeta a uma ordem intertextual e a uma consciência de leitura. Assim, haveria, por um lado, uma transformação na relação entre eu lírico e leitor. O poeta moderno passaria, sob a máscara de um desprezo aparente face a um “leitor hipócrita”, a depender de uma cumplicidade ainda maior com esse leitor: “parceria difícil de quem joga o mesmo jogo” (BARBOSA, 1986, p. 22). Por outro lado, mudaria a relação com a linguagem, que João Alexandre definiria de forma sucinta: “a crítica da metáfora — resultado da metáfora crítica, que é o poema moderno — desfaz os limites entre criação e crítica.” (BARBOSA, 1986, p. 28). Daí, a convocação, portanto, de uma tradição, inclusive de uma “tradição do novo”, de uma coletividade — que João Alexandre retomaria de Eliot — e de uma intertextualidade que daria a esse poema uma “ilusão da ubiquidade” (BARBOSA, 1986, p. 33).

\*

264

São várias questões que poderíamos explorar nesses dois ensaios, de João Alexandre Barbosa e Paulo Henriques Britto, e eu gostaria, para além de ambos, de sugerir a leitura do artigo intitulado “Subjetividade e experiência de leitura na poesia lírica brasileira contemporânea” de Goiandira Camargo, publicado na coletânea *Subjetividades em devir*, que percorre esse caminho com o auxílio dos poetas Jamesson Buarque, Wesley Peres e Micheline Verunsch. Num deles observaria o diálogo alusivo, cifrado, com Manuel Bandeira. O caminho aqui é relativamente diverso, embora parta desse mesmo gesto de leitura que é atualizado, manifesto, pela citação/alusão. Citação, aliás, que é antes uma leitura, mas da qual, por assim dizer, dependemos enquanto leitores para acedermos a esse espaço dialogal do poema — espaço explícito, que o poema quer exibir. Esse talvez seja um primeiro caminho para a formulação da questão: a passagem do alusivo ao evidente, de uma leitura que se manifestará em maior grau. É o caso, por exemplo, de *Poesia bovina* de Érico Nogueira, de 2014, livro cheio de alusões, é fato, algumas

delas indicadas na orelha escrita por João Ângelo de Oliva Neto, como à Eneida e às Éclogas de Virgílio, com algo de “antiquado” — o termo é de um outro livro de Érico — nessa emulação. Assim, na quinta parte do poema intitulado “Bucolicazinha”, o próprio eu falaria de um “fora de moda”, num momento de leitura (de auto-leitura e autoderrisão, por assim dizer) mas também de crítica da poesia, com a imagem de um poeta vaidoso para o qual se diz “as coisas não são bem assim”. Cito o trecho:

Bois, veadinhos, cabritas; cavalos, jumentas e mulas — como dizer “Ô, ‘Bucolicazinha’ tá fora de moda, é som que não vai emplacar”, quando aqui, numa rua qualquer, tá simplesmente lotado, é um zoológico, é pior que fazenda?; “Ele é poeta, isso é mais uma imagem (metáfora, não?) as coisas não são bem assim” — cê se engana, mane, cê se engana. faz muito tempo, não faz?, que o espelho só serve, se serve, pra pentear teu cabelo (...) (NOGUEIRA, 2014, p. 51)

Noutros momentos, Érico traria em itálico dois versos de Racine, a menção a questões da crítica, como o *ut pictura poesis* ou ao livro de Drummond, o *Claro enigma*. Em todos eles, é como se potencializasse um movimento de desagregação do texto, deslocando o leitor a essas múltiplas referências, desenraizadas, mutiladas (parafrazeio o estudo *O trabalho da citação* de Antoine Compagnon). Desagregação alusiva — para o eventual prazer do leitor que reconhece alusões, conforme assinala Paulo Henriques Britto (PEDROSA, 2000, p. 130) — que se soma a todas essas múltiplas vozes no trecho citado e a um procedimento deliberado de fragmentação e saturação — e eu retomo a imagem da rua lotada, do zoológico. São termos — fragmento, saturação — que poderíamos levar à poesia de Pedro Marques, autor de *Clusters* (Ateliê, 2010), com seus poemas sobre multidões, labirintos e a menção a inúmeros personagens: de Nietzsche, Adoniran Barbosa até o cantor Latino, desierarquizando, como o faz Érico, esses lugares de nossa cultura, porém também

problematizando esse mesmo gesto crítico, autoconsciente, do corte e da perda da unidade ou centro. Gesto crítico dirigido a um leitor perdido no labirinto no poema “Wille zur Wahrheit” — e que, noutro poema, intitulado “Internética”, se tornaria a própria busca melancólica do eu lírico. Cito o trecho do primeiro que mencionei:

Se buscas um centro para meus poemas,  
 somando todas as máscaras  
 talvez ganhes um porto para labirintos  
 teus (...)  
 Tesouras e compassos  
 para fabricar a unidade nenhuma.(...)  
 (MARQUES, 2010, p. 36)

266 O corte é esse gesto de recolher os restos que o eu compartilha com o leitor, e há um fundo benjaminiano desses rastros/ruínas/restos que não teria tempo de percorrer aqui. Também é constitutivo dessa experiência o que o próprio Pedro Marques, num artigo recente, chamaria de “sacada link” e que identificaria em alguns poetas contemporâneos: esses dados culturais que, levados ao limite, converteriam “poema em valal e autor em *wikipoet*” (MARQUES, 2014, p. 121). A constatação e o mal-estar não são novos e eu gosto de lembrar do poema “A um vate enciclopédico” de Luiz Gama: “a sabença nos cascos se lhe aninha” (1859, p. 62). Por isso, um segundo caminho da formulação, que tem a ver menos com a passagem do alusivo ao evidente, através de um gesto crítico que potencializa a perda da unidade, o caráter fragmentário da experiência, para um eu que resiste a esse coletivo, mas que ao mesmo tempo o multiplica aos olhos do leitor.

### **Alguns percursos, satélites**

Esse segundo caminho tem a ver com a dimensão propriamente crítica. Com a permeabilidade que essa poesia instaura com relação a diferentes discursos críticos, não apenas poéticos. Eviden-

temente, há em todos esses poemas algo do flaneur que, segundo Joaquim Brasil Fontes, “para, de vez em quando, oferecendo algumas flores, bonitas mas inúteis — puros pleonasmos — ao leitor, culto por definição” (FONTES, 2003, p. 30). Desloco a afirmação sobre o que ele chamaria de *escólia* (do grego *skholé*), e que passaria aqui, nesta poesia, das margens do discurso para o centro dele: “os *commentários* ou *escólia* são, assim, uma espécie de luxo, um capricho (de aluno atencioso), uma brincadeira (de professor aplicado), um jogo nas margens dos discursos: um convite para que o leitor se transforme também ele em *flaneur*” (FONTES, 2003, p. 30). Daí talvez uma dimensão do espaço, do labirinto, do mapa, que está em Marília Garcia, Pedro Marques e também em Marcos Siscar. Uma preocupação com o lugar e com as diversas escalas a partir das quais esse lugar se torna visível, adentra o visível. Penso num poema de *Interior via satélite* de Siscar, intitulado “Telescopia 2”, do qual cito as duas estrofes iniciais:

reagir a alterações no espaço do visível. a mudanças de escala.  
considerar o invisível sem poupá-lo de seus equívocos. reinventar  
o sublime na iminência da sublimação (deguy). a precipitação  
da altura. reocupar o espaço em que vivemos.

ver é estar fora do lugar que se vê. duelo nas nuvens (schwarz).  
paradoxo de qualquer realismo qualquer solipcismo qualquer  
nacionalismo. em suma qualquer humanismo. para ver só mu-  
dando de escala. o interior só dos confins só das órbitas. órbitas  
do homem. (SISCAR, 2010, p. 26)

É como se esse espaçamento do sujeito, esse deslocamento do espaço que desde Jean-Jacques Rousseau se faria acompanhar por um movimento da alma e da imaginação instituísse o gesto reflexivo — nessa distância, aliás, marcada pelos verbos no infinitivo — e trouxesse com ele a presença crítica. Déguy, Schwarz, planetas.

Não é o mesmo de Carlos Drummond de Andrade, do poema “Exorcismo”, contra a crítica demoníaca, por assim dizer: “De

Greimas, Fodor, Chao, Lacan *et cetera*/ *Libera nos, Domine*” (ANDRADE, 2006, p. 867). Diferentemente, a citação, a permeabilidade ao discurso da crítica, produzem uma ancoragem relativa, positiva — não apenas dispersão, espaçamento. Há nela algo que pode ser da ordem da dedicatória, e que nos faz lembrar de um modo antigo de produção de textos, sob a égide do protetor<sup>2</sup>. Também do prefácio, com a função, às vezes, de antecipar ou figurar a maneira com que o autor pretende que o seu poema seja lido, num ritual que pode ser mais ou menos fechado face a uma comunidade interpretativa que implica esse ritual (JÚDICE, 2010, p. 50). De todo modo, nessa fala/ escrita do outro que vem ao próprio texto há um nome que a torna reconhecível: a mobilidade textual, aqui, não desfaz a categoria intelectual do autor ou da obra. Inscreve-a, assim, numa certa margem de segurança, transitiva. Não sei se poderíamos ver nesse procedimento uma espécie de codificação de segundo grau, de caráter retórico, que Barthes oporia a uma “angústia da banalidade” (BARTHES, 2002, p. 277), embora, em alguns desses poetas, se acompanhe de um processo de despoetização da linguagem. Também não saberia dizer o quanto esse deslocamento da menção ao outro, ao outro enquanto crítico ou crítico/escritor, produziria uma sensação de atualidade ou anacronismo do poema face ao que frequentemente se institui como contemporâneo, isto é, o próprio discurso crítico.

268

Acredito, contudo — crença frágil, cheia de interrogações — que, num momento de esvaziamento dos dispositivos tradicionais de legitimação da literatura face a formas de “mediania pluralizada”, diria Célia Pedrosa (2008, p. 41) e a uma dificuldade ou crise do próprio sentido do contemporâneo — e lembro de um ensaio de Álvaro Lins de 1947 já chamado de “A crise da Poesia nas novas gerações: matéria de forma e temática” — a poesia encenaria ela mesma essa pluralidade. Poderíamos, negativos, vê-la da perspectiva de Nuno Júdice, que observaria aí um conflito: problema, por um lado, da

crítica literária contemporânea com “a sua ambição em aceder a um dos espaços que estão nos seus limites: de um lado, o texto criativo; do outro, o texto teórico”, por outro, de um pêndulo que estaria atualmente “inclinado para a retórica” (JÚDICE, 2010, p. 14). Retórica que seria linguagem, contra a vida e o humano. Para mim essa pluralidade — acúmulo, multiplicação — reforçaria, contudo, um estatuto da partilha, com sua dimensão ética. Ela pode estar subsumida ao dispositivo mais ou menos encenado ou heroico do sacrifício e da vitimização<sup>3</sup>: no corpo, por vezes, martirizado — com linhas, cicatrizes, cortes, sangue, seiva, ele mesmo descontínuo<sup>4</sup> — não deixa, entretanto, também de afirmar-se como lugar de uma resistência possível ao solipcismo, ao fechamento, ao homogêneo. É o que poderíamos ver num trecho do poema “Tentação do homogêneo” de Ricardo Domeneck, com o qual concluo:

Nossa carne  
 tantas vezes  
 a caminho  
 da fornalha  
 ainda sofre  
 a tentação do homogêneo  
 assediando  
 os fragmentos, ou a  
 compulsão  
 do silêncio  
 em sitiar  
 o múltiplo,  
 datas por um punhado do  
 fértil;  
 quanto  
 tempo  
 um corpo  
 submerso  
 na piscina  
 aquartela  
 a ilha  
 vivo?

(DOMENECK, 2012, p. 19)

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, C. D. *Poesia completa*, Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 2006.  
BARTHES, R. *Œuvres complètes II, livres, textes, entretiens (1962-1967)*, nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Éditions du Seuil, 2002.

BRITTO, P. H. “Poesia e memória” in Pedrosa, C. *Mais poesia hoje*, 7Letras, Rio de Janeiro, 2000.

DOMENECK, R. “Marília Garcia e um teste de resistores”, blog Contra a capa da *Deutsche Welle*, consultado em 2015: <http://blogs.dw.de/ contraacapa/>  
\_\_\_\_\_. *Carta aos anfíbios*, Modo de usar & co., 2012. Eliot, T. S. *Selected essays*, Harcourt, Brace & New World, Inc., New York, 1964.

FONTES, J. B. *O livro dos simulacros*, Clavicórdio, Florianópolis, 2000.  
\_\_\_\_\_. *Eros, tecelão de mitos*, Iluminuras, São Paulo, 2003.

GAMA, L. *Primeiras trovas burlescas de Getulino*, Typographia Dous de Dezembro de Antonio Louzada Antunes, São Paulo, 1859.

GARCIA, M. *Um teste de resistores*, 7Letras, Rio de Janeiro, 2014. Júdice, N. *ABC da crítica*, Dom Quixote, 2010.

MARQUES, P. *Clusters*, Ateliê Editorial, São Paulo, 2010.

\_\_\_\_\_. “Poética da sacada: do corpo ao caco contemporâneo” in *Revista do centro de estudos portugueses*, Faculdade de Letras de Belo Horizonte, UFMG, v.34, jan-jun 2014, pp.107-138.

NOGUEIRA, É. *Poesia bovina*, É Realizações, São Paulo, 2014.

PEDROSA, C. & Alves, I. *Subjetividades em devir, estudos de poesia moderna e contemporânea*, 7Letras, Rio de Janeiro, 2008.

SISCAR, Marcos. *Interior via satélite*, Ateliê Editorial, São Paulo, 2010.

\_\_\_\_\_. *Poesia e crise*, Editora da Unicamp, Campinas, 2010.

## NOTA

<sup>1</sup> Revista *Pessoa*: cf. <http://www.revistapessoa.com/2014/09/marilia/>

## História da literatura – resiliência e metamorfose

Regina Zilberman  
(UFRGS)

*Resiliência não é apenas resistência, está sendo considerada uma coisa passiva: aguentar o tranco estoicamente é resistência. Resiliência é isso e mais a capacidade de se reestruturar e de crescer emocionalmente como resposta ao desafio e à crise, com aumento inclusive da autoestima.*

*Moacyr Scliar*

Em 1979, Jean-François Lyotard diagnosticou o declínio das “grandes narrativas” ou dos relatos de legitimação (LYOTARD, 1986). A História da Literatura poderia fazer parte desse grupo, já que suas marcas identitárias supõem a exposição de uma origem mítica em um tempo passado (remoto ou não), o progressivo e contínuo desenvolvimento cronológico, e o desempenho, muitas vezes heroico, mas de todo modo personalizado, de artistas que epicamente levam avante os eventos. Assim sendo, também a História da Literatura estaria sujeita ao processo de debilitação ou enfraquecimento a que se refere o pensador francês.

Uma década antes, em conferência ministrada em 1967 e divulgada depois em livro, em 1970, Hans Robert Jauss alertava para a decadência da História da Literatura. Duas seriam as razões para a situação penosa em que se encontrava a área de conhecimento em que militava: de uma parte, a ascensão dos estudos formalistas e estruturalistas, hegemônicos nos anos 1960; de outra, o que, para Jauss, constituía o principal problema, as contradições internas da História da Literatura, gênero incapaz de conciliar, em um só

gesto interpretativo, demandas históricas e estéticas (JAUSS, 1970; JAUSS, 1994).

Jean-François Lyotard atribui o desabamento das “grandes narrativas” ou dos relatos de legitimação às novas condições da sociedade pós-moderna, enquadrando suas ideias em um plano filosófico e sociológico que não se restringe ao campo artístico, menos ainda literário. É nesse microcosmo que opera Hans Robert Jauss, buscando, ao mesmo tempo, sua redenção. Partindo do pressuposto de que toda obra de arte contém necessariamente um componente emancipatório, pressuposto que transfere para o exercício da crítica – pelo menos, da crítica que ele pratica –, procura identificar os modos como é igualmente possível resgatar a História da Literatura da inércia em que ela se encontrava à época em que expôs suas principais teses. Qualificando-as de “provocação”, Jauss tem o intuito de convocar os historiadores da literatura (e os estudiosos do campo literário em geral) à reação, capaz de colocar o gênero dentro do qual atuam no rumo correto e, simultaneamente, inovador, no contexto de uma ciência da literatura – pelo menos, para ele – naquele momento contraditória e ineficiente.

272

Concordando ou não com tais posicionamentos, um primeiro fato que se pode aceitar tacitamente é que não se escrevem mais Histórias da Literatura como antigamente. Os grandes tratados, alguns de vários volumes, que identificavam as literaturas por suas nacionalidades, alinhavam-nas cronologicamente, repartiam-nas em escolas, períodos ou poéticas, elencavam grande número de autores, foram minguando e, talvez se possa afirmar, desapareceram enquanto novidade.

No Brasil, são provavelmente suas últimas manifestações a *História concisa da literatura brasileira*, de Alfredo Bosi, e *De Anchieta a Euclides: Breve história da literatura brasileira*, de José Guilherme Merquior, cujas primeiras edições datam, respectivamente, de 1970 e 1981. É certo que, em 1997, foi publicada em

nosso país a *História da literatura brasileira*, de Luciana Stegagno Picchio; trata-se, porém, da tradução da primeira edição, de 1972 (PICCHIO, 1997, p. 13). Provêm da década de 1950 pesquisas ainda hoje consideradas paradigmáticas, como a de Afrânio Coutinho (COUTINHO, 1986), publicada entre 1955 e 1959, e a de Antonio Candido, de 1959 (CANDIDO, 1964).

Entretanto, essas duas obras já antecipam os impasses que o gênero experimenta desde a segunda metade do século XX. Afrânio Coutinho coordenou uma publicação em seis volumes, em que os segmentos são repartidos e distribuídos entre vários colaboradores, sujeitando-se aos riscos decorrentes dessa decisão. Antonio Candido, cujo projeto é autoral, procedeu a outro tipo de seleção, concentrando seu esforço historiográfico em pouco mais de cem anos da trajetória literária brasileira, limitada entre a segunda parte do século XVIII e as primeiras décadas da segunda parte do século XIX, o que representou, entre outras consequências, deixar de fora a participação de Machado de Assis.

Um segundo fato a destacar é que os impasses e as demandas acumulam-se na porta do historiador da literatura. As primeiras iniciativas historiográficas, datadas do final do século XVIII e primeiras décadas do século XIX, já têm pela frente uma massa respeitável de obras a identificar e a organizar, de preferência pelo critério da cronologia e da poética escolhida; com o passar do tempo esse conjunto só fez aumentar. E tal dilatação não se deu apenas na direção daquilo que se julgava “arte literária” veiculada em livros publicados, pois passou a incluir produtos que, valendo-se da linguagem verbal, não se restringem ao suporte impresso. Além disso, admite as manifestações da oralidade e incorpora expressões mistas, a exemplo dos quadrinhos, novelas gráficas e grafites, ao lado de material de procedência popular, como o cordel. A esse contingente somem-se ainda a literatura de massa e gêneros marginais ou marginalizados, como a literatura infantil, e teremos pela frente um universo de difícil

limitação e, ainda mais, de complexa repartição, sobretudo quando se trata de suplantar preconceitos e evitar exclusões.

A inclusão – de gêneros literários tidos como menores, de produtores de cultura até então ignorados pela chamada “alta literatura” (mulheres, afrodescententes, indígenas), de suportes imateriais, como as criações digitais, do público consumidor – tem seu preço. Seja em termos de pesquisa, pois requer a identificação dos agentes dentro de cada um desses segmentos, seja em termos de arranjo, pois cabe organizar o material conforme alguma lógica operacional.

E há ainda um sobrepreço, com todos seus perigos: afinal, compete ao historiador supor que os dados armazenados, de procedência variada e significado distinto, apresentam alguma ordem que ele identifica, nomeia e difunde.

Por outro lado, a História da Literatura resiste, muitas vezes indiferente às suas dificuldades internas, fazendo-o seguidamente por meio da reiteração dos padrões consagrados até os anos 1960. Vejamos alguns exemplos.

O primeiro deles provém do Concurso Vestibular de 2015, realizado na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde se registra a seguinte questão:

Assinale a alternativa correta sobre a obra de Machado de Assis.

- a) O primeiro romance publicado por Machado de Assis foi *Dom Casmurro* (1899), totalmente integrado à estética romântica, ao pôr em evidência a história de amor entre Bentinho e Capitu.
- b) Brás Cubas, o protagonista do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, é um humanista oriundo da classe trabalhadora, defensor dos direitos dos escravos.
- c) *Quincas Borba*, único romance de Machado de Assis que apresenta narrador em primeira pessoa, é narrado pelo próprio Quincas.

d) *Várias histórias* reúne alguns dos principais contos de Machado de Assis, entre eles “A causa secreta”, que narra o prazer mórbido que sente Fortunato ao presenciar o sofrimento alheio.

e) *Helena* é um romance da última fase de Machado de Assis, já integrado ao realismo, na qual se destaca a ironia que consagrou o autor.<sup>1</sup>

A solução da questão não depende do conhecimento do lugar que Machado de Assis ocupa na história da literatura brasileira, invocada, contudo, em duas situações: na alusão à “estética romântica”, aqui falsamente atribuída à *Dom Casmurro*, e na menção às fases da obra daquele ficcionista, quando se refere ao lugar de *Helena* em sua trajetória artística.

O segundo exemplo provém igualmente de um concurso da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, o de seleção de professor para a área de conhecimento Literatura Brasileira. Reproduz-se o programa da prova escrita (a prova didática segue modelo similar):

- 1 – A literatura do período colonial: barroco e arcadismo.
- 2 – Vertentes da poesia romântica
- 3 – Romance brasileiro no século XIX
- 4 – O romance de Machado de Assis
- 5 – A prosa brasileira no início do Século XX
- 6 – Modernismo Brasileiro
- 7 – Poesia e canção brasileira de 1930 a 1960
- 8 – O romance de 1930 a 1960
- 9 – Narrativa de Guimarães Rosa
- 10 – O teatro moderno no Brasil
- 11 – Romance, conto e canção a partir 1960<sup>2</sup>

O programa sumaria o percurso histórico da literatura brasileira desde os primeiros séculos da colonização portuguesa. A ordem é cronológica, alinhando no tempo a produção em prosa e poesia, bem como adotando as designações conhecidas para os períodos literários. Privilegia dois autores canônicos – Machado de Assis e

Guimarães Rosa – mas limita-se à produção narrativa de ambos. Concede um espaço a um gênero nem sempre associado à literatura, designado como canção, mas sujeita-o à repartição do tempo, já convencionalizado, das criações literárias nacionais.

Dos concursos locais aos exames nacionais – os onipresentes ENADE (Exame Nacional de Desempenho de Estudantes) e ENEM (Exame Nacional do Ensino Médio). É do primeiro que se extrai a questão reproduzida a seguir, proposta por ocasião da prova a que se submeteram os estudantes de Letras em 2014.<sup>3</sup>

276

<p>Com relação às estéticas literárias brasileiras, avalie as afirmações a seguir.</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>I. A mimese da natureza no Arcadismo é fiel e objetiva, o que caracteriza a busca de realismo absoluto.</li> <li>II. A objetividade é um dos aspectos relevantes da estética realista, que, portanto, rejeita o subjetivismo vindo do Romantismo ou do Arcadismo.</li> <li>III. O cientificismo europeu adotado no Realismo foi o responsável por fundar com todo o êxtase do culto à natureza presente no Romantismo, visto que os escritores daquela estética preferiam o ambiente urbano.</li> <li>IV. A noção de natureza romântica é similar à noção árcaica: a perfeição e a tranquilidade de um <i>locus amoenus</i> (local ameno), em referência, quase sempre, a ambiente bucólico e pastoril, com o objetivo de amenizar a realidade.</li> </ol> <p>É correto apenas o que se afirma em</p> <ol style="list-style-type: none"> <li><b>A</b> I e II.</li> <li><b>B</b> I e IV.</li> <li><b>C</b> II e III.</li> <li><b>D</b> I, III e IV.</li> <li><b>E</b> II, III e IV.</li> </ol> <p>ÁREA LIVRE _____</p>	<p>A respeito da aquisição da linguagem, avalie as afirmações a seguir.</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>I. Nos pressupostos metodológicos do behaviorismo, há ênfase na observação de manifestações comportamentais, externas e mensuráveis da aprendizagem. Essa postura concebe a linguagem na sucessão de mecanismos de estímulo-resposta-reforço.</li> <li>II. Os estudos de aquisição da segunda língua privilegiam as situações formais escolares, em que é possível a verificação dos processos de aquisição por adultos e crianças.</li> <li>III. Ao adotar uma postura semelhante à do modelo inatista, o cognitivismo construtivista compreende a aquisição da linguagem como o resultado da interação entre o ambiente e o organismo, por meio de assimilações e acomodações no desenvolvimento da inteligência em geral.</li> <li>IV. A abordagem interacionista considera os fatores sociais, comunicativos e culturais para a aquisição da linguagem como pré-requisitos básicos no desenvolvimento linguístico.</li> </ol> <p>É correto apenas o que se afirma em</p> <ol style="list-style-type: none"> <li><b>A</b> I e II.</li> <li><b>B</b> I e IV.</li> <li><b>C</b> II e III.</li> </ol>
---	--

Reconhecem-se, também aqui, os paradigmas com que se transmite a história da literatura brasileira, caracterizados pela menção a períodos e poéticas literárias, no caso, o Arcadismo, o Romantismo e o Realismo.

A abrangência do ENEM é bem maior que a do ENADE de Letras, uma vez que se destina universalmente aos alunos que completam o Ensino Médio. Com a adesão de quase todas as universidades públicas federais ao SISU (Sistema de Seleção Unificada),

passou a ocupar o lugar dos vestibulares e a pautar os programas das disciplinas frequentadas pelos aspirantes ao ensino superior. Para medir seu impacto, basta lembrar que, em 2014, mais de oito milhões de jovens se inscreveram ao exame, número que diminuiu em 2015, mas que ainda se mostra bastante elevado.

Destacaremos duas questões da prova aplicada em 2014. A primeira elege como assunto um soneto de Cruz e Souza, cuja temática deve ser identificada pelo estudante. Contudo, o enquadramento dado ao poeta provém de seu pertencimento ao Simbolismo, vale dizer, a um período literário.<sup>4</sup>

<p style="text-align: center;"><b>Vida obscura</b></p> <p>Ninguém sentiu o teu espasmo obscuro, ó ser humilde entre os humildes seres, embriagado, tonto de prazeres, o mundo para ti foi negro e duro.</p> <p>Atravessaste no silêncio escuro a vida presa a trágicos deveres e chegaste ao saber de altos saberes tomando-te mais simples e mais puro.</p> <p>Ninguém te viu o sentimento inquieto, magoadado, oculto e aterrador, secreto, que o coração te apunhalou no mundo,</p> <p>Mas eu que sempre te segui os passos sei que cruz infernal prendeu-te os braços e o teu suspiro como foi profundo!</p> <p style="text-align: center;"><small>SOUSA, C. <i>Obras completas</i>. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1991.</small></p> <p>Com uma obra densa e expressiva no Simbolismo brasileiro, Cruz e Sousa transpôs para seu lirismo uma <b>sensibilidade em conflito com a realidade vivenciada</b>. No soneto, essa percepção traduz-se em</p> <p><input checked="" type="radio"/> A sofrimento tácito diante dos limites impostos pela discriminação.</p> <p><input type="radio"/> B tendência latente ao vício como resposta ao isolamento social.</p> <p><input type="radio"/> C extenuação condicionada a uma rotina de tarefas degradantes.</p> <p><input type="radio"/> D frustração amorosa canalizada para as atividades intelectuais.</p> <p><input type="radio"/> E vocação religiosa manifesta na aproximação com a fé cristã.</p>	<p>Na crônica de Veríssimo, a estratégia para gerar o efeito de humor decorre do(a)</p> <p><input type="radio"/> A linguagem rebuscada utilizada pelo narrador no tratamento do assunto.</p> <p><input type="radio"/> B inserção de perguntas diretas acerca do acontecimento narrado.</p> <p><input type="radio"/> C caracterização dos lugares onde se passa a história.</p> <p><input type="radio"/> D emprego de termos bíblicos de forma descontextualizada.</p> <p><input checked="" type="radio"/> E contraste entre o tema abordado e a linguagem utilizada.</p> <p><b>QUESTÃO 115</b> =====</p> <p>FABIANA, <i>arrepelando-se de raiva</i> — Hum! Ora, eis aí está para que se casou meu filho, e trouxe a mulher para minha casa. É isto constantemente. Não sabe o senhor meu filho que quem casa quer casa... Já não posso, não posso, não posso! (<i>Batendo com o pé</i>). Um dia arrebento, e então veremos!</p> <p style="text-align: center;"><small>PENA, M. <i>Quem casa quer casa</i>. www.dominiopublico.gov.br. Acesso em: 7 dez. 2012.</small></p> <p>As rubricas em itálico, como as trazidas no trecho de Martins Pena, em uma atuação teatral, constituem</p> <p><input type="radio"/> A necessidade, porque as encenações precisam ser fiéis às diretrizes do autor.</p> <p><input checked="" type="radio"/> B possibilidade, porque o texto pode ser mudado, assim como outros elementos.</p> <p><input type="radio"/> C preciosismo, porque são irrelevantes para o texto ou para a encenação.</p> <p><input type="radio"/> D exigência, porque elas determinam as características do texto teatral.</p> <p><input type="radio"/> E imposição, porque elas anulam a autonomia do diretor.</p>
---	--



- incorporação de artistas e produtores culturais associados a grupos étnicos minoritários (ou até majoritários);
- questões relativas a gênero;
- relação entre o texto e seus suportes materiais;
- presença do leitor e do público (história da leitura).

Para não se mencionar vertentes como os Estudos Culturais e a Ecocrítica.

Porque os resultados epistemológicos alcançados pelas investigações não afetaram a História da Literatura que circula no Ensino Médio – exigida pelo ENEM – e no Ensino Superior – cobrada pelo ENADE –, aquela ciência ou área de conhecimento pôde se manter bastante inalterada. O universo que a circunda pode ter desmoronado, mas seus pilares mantiveram-se de pé, indiferentes, em muitos casos, ao ruído à sua volta.

Por essa razão, talvez se possa afirmar que a resistência é uma das características da História da Literatura praticada em sala de aula, cenário em que ela melhor se acimatou, com repercussões na crítica e na pesquisa literária. Talvez não seja este o lugar de discutir as causas da resistência à mudança. Pode ser que essa se deva à natureza do ensino e da escola, que tende à acomodação e ao fortalecimento da tradição e do *déjà vu*. Mas cabe examinar outro lado dessa medalha – a resiliência – porque essa é outra marca da História da Literatura.

A resiliência, como se sabe, constitui a propriedade de alguns corpos de retornarem à forma original depois de terem sido submetidos a uma deformação elástica (*Dicionário Aurélio*). Para Moacyr Scliar, em crônica sobre o tema, a resiliência corresponde à “capacidade de se reestruturar” em resposta a um desafio ou a uma crise (SCLIAR, 2013, p. 265).

Assim, se, de uma parte, pode-se considerar a resistência à mudança um valor negativo, já que decorre de uma atitude conservadora, de outra, a resiliência que também identifica o campo da História da Literatura aponta para a presença de um fator positivo.

Sob esse aspecto, a prática da História da Literatura mostra-a como uma, digamos, sobrevivente, e talvez por uma principal razão – dentre os vários segmentos dos Estudos Literários, é ela que lida mais proximamente com a História. Ainda que, em algumas de suas vertentes, se reconheça a tendência ao idealismo ou o apelo a soluções universalistas atemporais, a História da Literatura interpela seu objeto – a Literatura – e a seus usuários a se relacionar e interagir com a materialidade dos acontecimentos, com a volubilidade dos públicos e com a volatilidade dos suportes.

Essa observação não redime a História da Literatura; nem quer afirmar que seja fácil produzir histórias da literatura. Refiro-me aqui à minha experiência: de uma parte, por ter elaborado obras que acompanham a trajetória da literatura do Rio Grande do Sul e, em dupla com Marisa Lajolo, que examinam o percurso da literatura infantil brasileira; de outra, por ter-me ocupado e ocupar-me ainda com gêneros literários e situações que poderiam ser colocadas no terreno da marginalidade ou da exclusão. Afinal, falar da literatura do Rio Grande do Sul, como aconteceu em mais de um livro, é examinar a produção literária a partir de um lugar depreciado desde a denominação, já que considerado “regional”. E escolher a literatura infantil representa optar pela “menoridade” desde a qualificação do objeto até a identificação de seu público.

280

Talvez por isso, nas primeiras obras dirigidas tanto à literatura do Rio Grande do Sul, quanto à literatura infantil, o objetivo tenha sido estabelecer um diálogo com a alteridade – a Outra, com maiúscula, a literatura sem adjetivos, à qual se opõem as obras destinadas à infância e à juventude, ou a Literatura Brasileira, também com maiúsculas, diante da qual os autores nascidos em meu Estado se posicionam a começar pela escolha de um pronome pessoal – tu ou você – para fazer suas personagens se expressarem.

Gostaria de sublinhar primeiramente a importância desse diálogo, quando se opera no campo da História da Literatura. E, em

segundo lugar, de salientar a importância de se aceitar que qualquer relato historiográfico é inevitavelmente parcial.

Lévi-Strauss observa, no capítulo final de *O pensamento selvagem*, em que responde à acusação de Jean- Paul Sartre, de que a Etnografia que ele praticava ressentia-se da falta de historicidade:

[...] O historiador e o agente histórico escolhem, partem e recortam, porque uma história verdadeiramente total os confrontaria com o caos. [...] Na medida em que a história aspira à significação, ela se condena a escolher regiões, épocas, grupos de homens e indivíduos nesses grupos, e a fazê-los aparecer, como figuras descontínuas, num contínuo, bom, apenas, para servir de pano de fundo.[...] A história não é, pois, nunca a história, mas a história-para. Parcial mesmo quando se proíbe de o ser, ela continua a fazer parte de um todo, o que é ainda uma forma de parcialidade. (LÉVI-STRAUSS, 1970, p. 293- 294).

Com efeito, a história é sempre parcial, e nada mais parcial do que a História da Literatura. Operar com segmentos tidos como colaterais torna mais evidente a parcialidade, denunciando de certo modo a ambição onipotente de uma História geral. Ambição e onipotência que Lévi-Strauss, no capítulo citado, considera egocêntrica e ingênua, ao acreditar que o ser humano “está, todo inteiro, refugiado em um só dos modos históricos ou geográficos de seu ser”, enquanto que a verdade do ser humano “reside no sistema de diferenças e de propriedades comuns desses modos.” (LÉVI-STRAUSS, 1970, p. 284).

Porém, sendo a História da Literatura um gênero literário, ela pode incorporar o dialogismo das formas literárias, sendo talvez essa a garantia de sua resiliência e da capacidade de permanentemente se metamorfosear, mesmo quando assombrada pelo desaparecimento das “grandes narrativas” ou relatos de legitimação.

Por isso, continuo a praticá-la, procurando estender esse diálogo para além do objeto e alcançando seus principais sujeitos,

os consumidores, que somos, não é preciso dizer, mas lá vai, nós, os leitores e seus comentaristas.

## REFERÊNCIAS

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos*. 2. ed. revista. São Paulo: Martins, 1964. 2v.

COUTINHO, Afrânio (Org.). *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF - Universidade Federal Fluminense, 1986. 6v.

*Dicionário Aurélio*. Dicionário Eletrônico. Versão 7.0.

JAUSS, Hans Robert. *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt: Suhrkamp, 1970.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

282 LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Trad. Maria Celeste da Costa e Souza e Almir de Oliveira Aguiar. São Paulo: Nacional; Edusp, 1970.

LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. 2. ed. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da literatura brasileira*. Trad. Pérola de Carvalho e Alice Kyoko. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

SCLIAR, Moacyr. Maratona e resiliência. In: *O território da emoção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

## NOTAS

1 [http://www.ufrgs.br/coperse/provas-e-servicos/baixar-provas/copy\\_of\\_1DIAFISLITING.pdf](http://www.ufrgs.br/coperse/provas-e-servicos/baixar-provas/copy_of_1DIAFISLITING.pdf). Acesso em 28 de junho de 2015.

2 <http://www.ufrgs.br/progesp/progesp-1/concursos-publicos/magisterio-superior/concursos/2013/edital-23-2013/arquivos/orientacoes/ed-23-2013-let-literatura-brasileira>. Acesso em 28 de junho de 2015.

3 [http://download.inep.gov.br/educacao\\_superior/enade/p](http://download.inep.gov.br/educacao_superior/enade/p)

rovas/2014/30\_letras\_portugues\_licenciatura.pdf. Acesso em 28 de junho de 2015.

4 [http://download.inep.gov.br/educacao\\_basica/enem/provas/2014/CAD\\_ENEM\\_2014\\_DIA\\_2\\_05\\_AMARELO.pdf](http://download.inep.gov.br/educacao_basica/enem/provas/2014/CAD_ENEM_2014_DIA_2_05_AMARELO.pdf). Acesso em 28 de junho de 2015.

5 [http://download.inep.gov.br/educacao\\_basica/enem/provas/2014/CAD\\_ENEM\\_2014\\_DIA\\_2\\_05\\_AMARELO.pdf](http://download.inep.gov.br/educacao_basica/enem/provas/2014/CAD_ENEM_2014_DIA_2_05_AMARELO.pdf). Acesso em 28 de junho de 2015.

## A ideia de romance: algumas concepções antemodernas

Roberto Acízelo de Souza  
(Uerj / CNPq / FAPERJ)

284

Tornou-se usual afirmar que o romance teria sido completamente ignorado pelos estudos literários antigos e clássicos, por tratar-se de gênero marginal e desimportante até o século XVIII, se não inexistente até então. Essa generalização, contudo, não resiste a exame mais cuidadoso, não sendo difícil demonstrar sua inconsistência. Na suposição, no entanto, de que em geral são pouco conhecidos textos antemodernos dedicados à questão do romance, selecionamos alguns deles para análise. Constituímos assim um pequeno *corpus*, passível naturalmente de expansão, integrado por um hino em prosa do século II d.C., um diálogo português da primeira metade do século XVII e uma carta-tratado francesa da segunda metade do mesmo século. Suplementarmente, teremos ainda em conta alguns compêndios escolares brasileiros que, embora produzidos nos séculos XIX e XX, fundamentam-se nitidamente em tradições anteriores à modernidade.

Vejamos então, inicialmente, o texto com que Élio Aristides (117 ou 129 – *circa* 187 d.C.), considerado o maior sofista e mestre de retórica do seu tempo, abre seu *Hino a Serápis*.

O texto funciona como um prefácio, em que o autor procura legitimar o gênero da obra, um hino, mas com a particularidade de, contrariando praxes e expectativas, apresentar-se em prosa, e não em versos. Parte assim para uma verdadeira defesa da prosa, contra o primado ancestral e o *status* quase sagrado concedido

na Grécia antiga à poesia. Começa com uma louvação aos poetas, apenas aparente,

Bem-aventurada é a raça dos poetas, e livre de tribulações. Não só podem eles iniciar assuntos sobre o que quer que queiram – nem verdadeiros nem convincentes, às vezes sem qualquer base, se verificarmos apropriadamente –, mas também os manuseiam como bem entendem, com alguns pensamentos e noções que seriam ininteligíveis, sem o que vem antes e o que se lhes segue. Nós os compreendemos e os aceitamos só porque tudo se diz numa só peça, e sentimo-nos muito felizes ao lograr compreendê-los. Às vezes, eles contam o começo de algo e omitem o resto, como se tivessem desistido; às vezes o roubam do começo, ou cortam o meio, e acham tudo aceitável. [...] Sem dúvida, nós os veneramos e julgamos tão divinos que lhes delegamos a composição de hinos e invocação aos deuses, como se eles fossem, na verdade, seus profetas (ARISTIDES, 2014, p. 549-550).

Em seguida, delinea o campo da prosa:

Mas a capacidade de compor um assunto apropriado, o bem pensado arranjo dos detalhes, a precisão de apresentação (dentro de limites humanos), estas são qualidades que julgamos desnecessário reportar aos deuses. Pois, em todas as outras ocasiões, usamos o discurso em forma de prosa: encômios de façanhas atléticas e heroicas, narrativas de guerras, invenções de fábulas, disputas nos tribunais, e em relação a tudo o mais, por assim dizer, o discurso em forma de prosa nos basta; em relação aos deuses que o deram a nós, contudo, não julgamos decoroso utilizá-lo (ARISTIDES, 2014, p. 550).

Por fim, como um bom sofista, torce o rumo do raciocínio a seu favor – isto é, a favor da prosa, de que afinal é praticante –, por intermédio de entimemas e pelo menos um silogismo claro: os deuses amam a naturalidade; a prosa é mais natural do que a poesia; logo, os deuses se comprazem mais com hinos em prosa do que com hinos metrificadas (cf.p. 551).

Pode-se argumentar que o autor se ocupa com a prosa em geral, e não propriamente com o romance; mas, afinal, seria excessivo entrever, na defesa da prosa empreendida por Élio Aristides, alusões a características que no futuro estavam destinadas a distinguir o romance entre as modalidades de prosa? Veja-se: ele assinala ser próprio da prosa “o bem pensado arranjo dos detalhes” e “a precisão da apresentação”, traços composicionais que, acreditamos, não teríamos dificuldades de associar ao romance; e, entre as espécies de prosa que enumera – “encômios de façanhas atléticas e heroicas”, “narrativas de guerra”, “disputas nos tribunais” –, encontra espaço para “invenções de fábulas”, o que também não nos parece forçado tomar como elemento constitutivo do romance.<sup>1</sup>

Passemos agora a um texto da primeira metade do século XVII: *Corte na aldeia*, do letrado português Francisco Rodrigues Lobo (circa 1580-1622).

286

A obra consiste na encenação de um diálogo entre vários personagens, com fins didático-moralizantes. Em meio aos muitos assuntos da conversa que os entretêm, figura, em certas passagens do capítulo I, a questão do gênero de leitura que cada qual prefere. As opiniões se dividem, e cada um defende a sua, situados fora da contenda os livros ditos “divinos” e os “necessários” (LOBO, 2014, p. 556): Leonardo, Dr. Lívio e D. Júlio se declaram contra os “livros de cavalaria e histórias fingidas” (LOBO, 2014, p. 557), de que Solino se revela entusiasta; Píndaro, por seu turno, como era de esperar-se de alguém com tal nome, defende – claro – a superioridade da poesia. Ora, no empenho de Solino para enunciar os traços próprios às “histórias fingidas” é fácil perceber, numa linguagem de sabor antigo, e sem o emprego da palavra *romance* – então corrente em português, mas desprovida do significado moderno que adquiriria só no início do século XIX –, uma clara caracterização do gênero. Assim, a modalidade de história de sua predileção se distinguiria por traços fortes e bem definidos:

a graça de tecer e historiar as aventuras, o decoro de tratar as pessoas, a agudeza e galantaria das tenções, o pintar as armas, o betar as cores, o encaminhar e desencontrar os sucessos, o encarecer a pureza de uns amores, a pena de uns ciúmes, a firmeza de uma ausência, e muitas outras coisas que recreiam o ânimo e afeiçoam e apuram o entendimento (LOBO, 2014, p. 555).

Ora, quem não reconhece, no conjunto desses traços, res-salvadas algumas diferenças, uma pronunciada congruência com a moderna ideia de romance?

Prosseguindo, venhamos ao terceiro componente do núcleo principal do nosso *corpus*. Trata-se do texto que precede a primeira parte do romance *Zaïde* (1669), de Mme. De Lafayette (1634-1693), caracterizado como uma carta-tratado dirigida à autora, assinada pelo abade Pierre-Daniel Huet (1630- 1721) e escrita no ano de 1666. Consiste num ensaio elaborado em forma de carta, e que se tornou conhecido sob o título “Sobre a origem dos romances”. Diferentemente dos textos antes examinados, este se ocupa explicitamente do gênero romance, tanto que já se serve do termo *romance*, então já investido, na língua francesa, do significado moderno que mais tarde assumiria também em português e em italiano.

287

O autor começa definindo o lugar onde o romance se teria originado, o que lhe dá ocasião para uma saborosa definição do gênero: “Não é nem na Provença nem na Espanha, como muitos o creem, que se deve esperar encontrar os primeiros começos deste agradável divertimento de nobres desocupados; é preciso ir buscá-los em países mais distantes e na mais recuada antiguidade” (HUET, 2014, p. 581). E prossegue, com definição mais analítica:

[O] que chamamos propriamente romances são *histórias fingidas de aventuras amorosas, escritas em prosa com arte, para o prazer e a instrução dos leitores*. Digo *histórias fingidas* para distingui-las das histórias verdadeiras; acrescento *aventuras amorosas* porque o amor deve ser o principal assunto do romance. É preciso que eles sejam escritos *em prosa* para serem

conformes ao uso deste século; é preciso que sejam escritos *com arte* e sob certas regras, pois do contrário o resultado será um acúmulo sem ordem e sem beleza (HUET, 2014, p. 581).

Em seguida, assinala os fins a que deve servir o gênero: “A finalidade principal dos romances, ou pelo menos a que deveria ser [...], é a instrução dos leitores, aos quais é preciso sempre fazer ver a virtude coroada e o vício punido” (HUET, 2014, p. 581). E arremata com princípio que ecoa a máxima horaciana do “prodesse aut delectare”<sup>2</sup>:

Pois, como o espírito do homem é naturalmente inimigo dos ensinamentos, e seu amor o revolta contra as instruções, é preciso enganar pelo engodo do prazer e adoçar a severidade dos preceitos pelo encanto dos exemplos, e corrigir seus defeitos, condenando-os em um outro. Assim, o divertimento do leitor que o romancista hábil parece propor-se como fim não é senão uma finalidade subordinada à principal, que é a instrução do espírito e a correção dos costumes [...] (HUET, 2014, p. 581).

288

Finalmente, enuncia sua tese sobre a *origem* do romance, tomando origem em sentido duplo, isto é, tanto numa dimensão antropológica, como impulso fundador e universal humano, quanto numa perspectiva geográfica, como lugar de nascimento:

[É] preciso buscar sua primeira origem na natureza do homem inventivo, amante de novidades e ficções, desejoso de aprender e de comunicar o que inventou e o que aprendeu, e que esta inclinação é comum a todos os homens de todos os tempos e de todos os lugares, mas que os orientais nisso sempre pareceram mais fortemente favorecidos que os outros, e que seu exemplo fez tal impressão nas nações do Ocidente, as mais engenhosas e mais polidas, que podemos com justiça atribuir-lhes essa invenção. Quando digo *orientais*, entendo os egípcios, os árabes, os persas, os indianos e os sírios (HUET, 2014, p. 583).

Saltemos agora por sobre espaço e tempo, e da França seiscentista venhamos ao Brasil do século XIX. No nosso Oitocentos,

à semelhança do que se passou em todas as grandes tradições linguístico-literárias do Ocidente, nos estudos literários, ao lado de orientações sintonizadas com a modernidade, permaneceu firme e forte uma linhagem identificada com a tradição clássica. Representavam-na a retórica e a poética, então transformadas em disciplinas circunscritas aos currículos escolares. Assim, num tempo em que o gênero romance já se consolidara, os mestres dessas disciplinas não podiam ignorá-lo, e por isso se esforçaram na sua caracterização. Fizeram-no, porém, no quadro conceitual das disciplinas que professavam, e assim procuraram inscrever a moderna noção de romance no sistema de referências de que dispunham, alheio à modernidade e conformado a doutrinas antigas e clássicas. O resultado desse empenho, visto hoje, da nossa perspectiva, resulta em dissonâncias curiosas. Veja-se, por exemplo, como um desses professores oitocentistas, o cônego Fernandes Pinheiro (1825- 1876), define o gênero, num comentário crítico publicado em 1855 numa revista do Rio de Janeiro:

289

O romance é d'origem moderna; veio substituir as novelas e as histórias, que tanto deleitavam a nossos pais. É uma leitura agradável e diríamos quase um alimento de fácil digestão proporcionado a estômagos fracos. Por seu intermédio pode-se moralizar e instruir o povo fazendo-lhe chegar o conhecimento de algumas verdades metafísicas, que aliás escapariam à sua compreensão. Se o teatro foi justamente chamado a escola dos costumes, o romance é a moral em ação: o romancista tem ainda mais poder do que o dramaturgo; este só fala a algumas centenas de pessoas, cujas posses lhes permitem de frequentar os espetáculos, e aquele dirige-se à numerosa classe dos que sabem ler (PINHEIRO, 1855, p.17).

O mesmo cônego Fernandes Pinheiro, anos mais tarde, em 1872, assim caracteriza o romance, num livro de propósitos didáticos, mais ou menos equivalente aos manuais de iniciação à teoria da literatura destinados aos estudantes de letras dos nossos dias:

*Novelas, ou romances*, são narrativas de aventuras e paixões imaginárias: oferecendo um deslumbrante painel da vida moral, recreiam a nossa imaginação e despertam-nos a sensibilidade. O sábio bispo de Avranches, Huet, qualifica o romance — “um divertimento do leitor, que o hábil romancista parece propor como termo final, e não passa de um acessório subordinado ao seu principal alvo, que é a instrução do espírito e a correção dos costumes”.

A utilidade do romance depende primeiro que tudo da sua moralidade, esmerando-se o escritor em traçar atraentes quadros da virtude, sem se deixar arrastar pelo prazer de pintar o vício e o crime em toda a sua hediondez, com mira no efeito dramático do contraste. O enredo deve ser simples e engenhosamente urdido; os caracteres dos personagens traçados com vigor e variedade; e o estilo fluente e ameno (PINHEIRO, 1872, p. 101-102).

290

Observe-se, nas passagens de Fernandes Pinheiro citadas, certa vacilação da terminologia, à medida que ele ora diz que o romance é o substituto moderno do que chama *novelas* e *histórias*, ora emprega os termos *novela* e *romance* como sinônimos,<sup>3</sup> definindo-os como “narrativa[...] de aventuras e paixões imaginárias”. Observe-se, ainda, sua concepção utilitarista de romance, inteiramente alheia à ideia moderna de gratuidade estética, concepção utilitarista que, de resto, faz prevalecer com um argumento de autoridade, ao valer-se, para cancelar o princípio que defende, do “sábio bispo de Avranches”, que outro não é senão o já aqui referido Pierre-Daniel Huet, autor, conforme vimos, da mais antiga caracterização do gênero em causa.

Outro não é o conceito de romance que encontramos num segundo mestre da mesma época, Manuel da Costa Honorato (1838-1891). No seu compêndio de iniciação aos estudos literários, datado de 1879, depois de inscrever o romance num subconjunto dos gêneros da prosa que, segundo se depreende de sua classificação, tem por secundários (considera principais apenas a eloquência e a

história), propõe a seguinte receita de romance, dentro do espírito preceptístico que o orienta:

Na composição do romance o escritor deve observar as seguintes regras: 1<sup>a</sup> – Inventar acontecimentos pouco ordinários, mas que sejam verossímeis. 2<sup>a</sup> – Introduzir situações particulares, pinturas verdadeiras do coração humano, movimentos que o agitem, paixões que o tiranizem e prazeres ou penas que resultem deles, e não diminuir a força em a narração. 3<sup>a</sup> – Conduzir a ação com rapidez e usar de estilo vivo e cheio de calor, variando muitas vezes as situações das personagens. – As situações devem ser naturais, os caracteres particulares bem sinalados e perfeitamente sustentados até o fim, o desfecho conduzido naturalmente e por degraus, e que resulte dos acontecimentos sem intervenção de personagens estranhas às que foram mencionadas no correr da obra. É permitido introduzir incidentes, contanto que sejam verossímeis, tenham relação com o assunto, sejam necessários ao seu desenvolvimento, despertem a curiosidade e ofereçam interesse ao leitor para compensar sua impaciência de chegar ao fim das aventuras (HONORATO, 1879, p. 152).

291

Por fim, invocando a autoridade do mesmo bispo de Avranches citado por Fernandes Pinheiro, prescreve o imperativo ético-político a que deve submeter-se o romancista:

Além das regras literárias supramencionadas, existe uma que é *moral*, e que apesar de sua importância tem sido desprezada por grande número de romancistas, que é a *instrução do espírito e a correção dos costumes*, na bela frase de Huet, bispo de Avranches. — O escritor deve instruir sob o véu da ficção, polir o espírito e formar-lhe o coração apresentando um quadro da vida humana; censurar os ridículos e os vícios, mostrar o triste efeito das paixões desordenadas, inspirar amor à virtude e fazer sentir, que só ela é digna de nossas homenagens, só ela é a fonte de nossa felicidade (HONORATO, 1879, p. 152).

Um pouco mais tarde, na mesmíssima linha se manifesta José Maria Velho da Silva (1811-1901), tanto quanto Fernandes Pinheiro

e Costa Honorato professor do Colégio Pedro II, que, aliás, então correspondia às nossas atuais faculdades de letras, uma vez que a área não integrava então o nível universitário do sistema educacional. Ensinava então o professor Velho da Silva, em obra de 1882:

*O romance, o conto e a novela*, são narrativas de aventuras e de paixões imaginárias. O romance propriamente dito, é uma série de ficções com as quais o autor tem por fim deleitar o espírito e aperfeiçoar o coração de seus leitores. Tal é a definição mais simples deste gênero secundário de literatura, que por certo não pode compreender a licença de alguns escritores, que em suas composições têm deixado de observar o verdadeiro alvo a que se deveriam dirigir.

O célebre Daniel Huet, sábio bispo de Avranches, em sua obra intitulada: *Carta sobre a origem dos romances*, assim se exprime:

“O deleite do leitor, que o romancista hábil parece ter como seu fim, não é senão um fim subordinado ao principal, que é a instrução do espírito e a correção dos costumes” (SILVA, 1882, p. 235).

292

Depois de chover nesse terreno, já molhado por seus colegas Fernandes Pinheiro e Costa Honorato, Velho da Silva condena explicitamente o que julga extravios do gênero:

[G]rande parte destas obras tem tomado um aspecto de moralidade que as torna dignas de atenção, e as coloca em uma classe particular de composições literárias sujeitas a regras e preceitos. Não dissimularemos todavia, que alguns escritores esquecendo a utilidade que devem ter em vista nas suas composições, deleitando, instruindo e corrigindo, têm empregado certas liberdades e licenças em suas narrações e no caráter de seus personagens, que tornam a leitura perigosa, ou insípida pelas pinturas infieis da sociedade.

Estes escritos pois, em lugar dos fins moralizadores que lhes são rigorosamente impostos, inspiram a dissipação dos costumes, e produzem tédio e desalento nos bons espíritos (SILVA, 1882, p. 243).

Escrevendo em 1882, e considerando só a produção brasileira no campo da prosa de ficção, convenhamos que, a partir de seus critérios, o velho professor Velho (então com 71 anos) tinha muito com que escandalizar-se: afinal, para ficar só no âmbito da cultura literária da nossa língua, já então se haviam publicado romances como *Lucíola* (1862), *A pata da gazela* (1870), *O crime do padre Amaro* (1876), *O primo Basílio* (1878), *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), e naturalmente obras semelhantes é que constituíam o alvo de sua explícita censura.

Para concluir a análise da contribuição de Velho da Silva para o debate oitocentista sobre o romance entre nós, acrescentemos que, dos três autores ora referidos, é ele o que mais longamente se ocupa com o gênero, dedicando-lhe boa parte da lição XIV de seu manual, em que, no entanto, reserva também algum espaço ao que chama “gênero epistolar”. E assinalemos ainda que, na sua exposição sobre o romance, além de caracterizá-lo como forma literária e apresentar seu “desenvolvimento histórico” (SILVA, 1882, p. 239), propõe as “regras” que deveriam orientar a composição de romances, numa evidente sintonia com a inclinação preceptística dos estudos literários antemodernos. Vejamos uma síntese das prescrições que formula (em número de seis), o que, quando nada, guarda um estimável sabor de época: nos romances “deve reinar a moralidade a mais perfeita”; cabe ao autor “inventar uma série de sucessos que [...] interessem vivamente a atenção e a sustentem”, bem como “variar e diversificar muito os caracteres, desenhá-los com muita exatidão, contrastá-los devidamente e sobretudo sustentá-los”; imprescindível, ainda, que “o autor seja dotado de uma sensibilidade esquisita, fina e exercitada, para que [...] possa pintar cenas patéticas, ternas, ou horrorosas, alegres ou tristes e comover por este meio o coração dos leitores”; “deve observar-se a lei da unidade”, e, por fim, “o estilo deve ser ameno, polido e ornado dos atavios da eloquência a mais brilhante e a mais apropriada aos lances apresentados, sem que

todavia se faça a ostentação de um luxo oratório deslumbrante por nimiamente tropológico ou figurado” (SILVA, 1882, p. 238- 239). Tais seriam, assim, as diretrizes que deveriam nortear o trabalho dos romancistas, e cuja observância maior ou menor constituiria critério para a avaliação crítica de romances.<sup>4</sup>

Vimos, talvez não sem alguma surpresa, a perspectiva tradicionalista a partir da qual os estudos literários se ocuparam com o romance no Brasil do século XIX. Na primeira metade do século XX, contudo, não foi diferente, o que demonstra a análise do modo como se tratou o tópico em duas obras coincidentemente publicadas em 1935. Se surpresa houve quanto ao estado da questão no Oitocentos, mais motivos haverá para espanto, como veremos, ao examinar-se o aspecto de que ela se reveste, como até pouco tempo se costumava dizer, “em pleno século XX”. Vejamos.

No referido ano de 1935, Estêvão Cruz (1902-1937) publica o seu *Teoria da literatura*,<sup>5</sup> manual didático que, sob diversos aspectos, constitui verdadeiro elo entre a retórica- poética oitocentista e a disciplina sua sucessora no Novecentos, a teoria da literatura. Entre outras diversas evidências desse fato, observem-se alguns traços que põem a obra com um pé no século XIX e outro no XX: se, por um lado, baseia sua exposição em categorias de óbvia extração retórica – como invenção, disposição, elocução –, por outro, a começar pelo título que adota – *Teoria da literatura* –, acolhe tópicos sintonizados com a modernização dos estudos literários encetada no início do século XX, estudando, por exemplo, as acepções do termo *literatura*, as definições de obra e linguagem literárias, noções de estética aplicadas aos estudos literários, etc. E quanto ao modo por que trata o romance: permanece no século XIX ou transita para o XX?

Começemos por verificar o lugar ocupado pelo romance no conjunto do livro. A sua segunda e última parte (intitulada “A arte literária em sua variedade”) trata dos gêneros literários, subdividindo-se em quatro capítulos, respectivamente dedicados à poesia épica,

à poesia lírica e dramática, à didática e à oratória. O termo *romance* sequer figura no sumário, mas, no corpo da obra, encontramos-lo, por curioso que seja, no capítulo consagrado ao gênero didático. Neste, somos informados de que a didática se divide em filosofia e história, e que esta apresenta como “variedades” principais as efemérides, os anais, as crônicas, as memórias, as monografias e as biografias. Haveria, porém, além dessas espécies – prossegue o autor –, “Outras composições que se ligam ao gênero histórico” (CRUZ, 1935, p. 119), título da última seção do capítulo “A didática”, na qual, finalmente, reserva-se um cantinho para o romance, depois de definida a espécie que ele chama “lendas e tradições escritas”. Propõe-se, então, a seguinte definição para o gênero: “O romance, narrativa de fatos imaginários ou de fatos pela metade imaginários, é [...] uma ficção, ou uma semificção. O que nele interessa à história é sobretudo a pintura dos costumes, dos caracteres e das paixões” (CRUZ, 1935, p. 119). Segue-se uma classificação das suas “principais formas”, e assim ficamos sabendo que há romances “históricos”, “de aventuras”, “científicos”, “filosóficos” e “de costumes” (CRUZ, 1935, p. 119), e mais não se diz.

295

Bem, é bastante evidente a resposta à questão de que partimos: Estêvão Cruz mal consegue acomodar o romance no quadro dos gêneros que propõe, e sequer o coloca como variedade moderna do épico; prefere situá-lo no gênero didático, e mesmo aí em posição secundaríssima, como produto meio inclassificável, que, não fazendo propriamente parte da história, situar-se-ia na vaga categoria das “outras composições que se ligam ao gênero histórico” (CRUZ 1935, 119). Ora, seria possível concepção mais tradicionalista? Por incrível que pareça, sim, conforme podemos constatar verificando o tratamento conferido ao mesmo tópico na outra obra de 1935 referida.

O livro se intitula *Princípios elementares de literatura*, tendo por subtítulo “teoria literária”, e sendo seu autor o filólogo Augusto Magne (1887-1966). A exemplo do manual de Estêvão Cruz, insere-se

num estágio dos estudos literários localizado a meio caminho entre os séculos XIX e XX, pois, fundamentado em conceitos retórico-poéticos, apresenta, contudo, indícios difusos de modernização, quase à revelia do autor, que declara tê-lo “vaza[do] em moldes de rigoroso tradicionalismo” (MAGNE, 1935, p. 4).<sup>6</sup>

Vejamus onde se situa o romance no plano geral da obra. Sua segunda parte, dedicada aos gêneros literários, subdivide-se em três seções, assim intituladas: “Gêneros da poesia”, “Eloquência” e “Outros gêneros da prosa”. Ora, não é difícil depreender, na hierarquia de valores literários construída pelo autor, o lugar de destaque conferido à poesia e à eloquência, e, em troca, a posição subalterna dos assim chamados “outros gêneros da prosa”, entre os quais, ao lado dos gêneros didático e epistolar, inscreve-se o romance, que assim aparece caracterizado: “É a epopeia moderna e pode definir-se – *a narração desenvolvida, em prosa, de uma ação total ou parcialmente imaginária*” (MAGNE, 1935, p. 275).

296

Mas não fica o nosso autor na mera definição do romance e sua inserção num quadro dos gêneros; conclui o capítulo que lhe dedica com uma caracterização de seus supostos traços constitutivos, todos negativamente avaliados, e vistos como responsáveis por efeitos psicossociais perniciosos. Eis a passagem:

Fatalmente, para despertar curiosidade e interesse, o romance tem que deformar a realidade, pois apresenta apenas situações extraordinárias, assim no bem como no mal. Mesmo quando se restringe a pintar o teor comum da vida, deturpa-o de algum modo, por isso que, para manter a unidade e a animação da narrativa, deve simplificar o trecho e abreviar o tempo em que se deu.

Desse princípio decorrem as seguintes consequências:

a) A leitura habitual de romances, mesmo honestos, transporta para um mundo fictício, convencional, muitas vezes falso; enche de quimeras a imaginação, sobre-excita o sentimentalismo e a

emotividade, faz perder o contacto com a vida real, para a qual dá fastio, e tira o hábito de leituras sérias e instrutivas.

b) Matéria comum dos romances de observação é uma paixão culpável ou costumes anormais; constituem, pois, um perigo sério para a virtude, mesmo quando sejam tratados com decência.

c) A complexidade de fatos, ideias e noções com que o romancista tem de lidar exigiria uma segurança e extensão de conhecimentos que ele é incapaz de adquirir. Daí resultam inúmeros erros históricos, científicos, sociais, filosóficos, religiosos, que pululam nos romances e se infiltram nos leitores incautos e incompetentes (MAGNE, 1935, p. 277-278).

Na visão do autor, por conseguinte, impõe-se irremissível condenação do romance, expressa no seguinte veredito:

O romance não é, como a epopeia donde deriva, escola de heroísmo e idealização. Antes, deprime muito mais que eleva. Ninguém, portanto, deverá ler romance algum sem primeiro informar-se, junto de pessoa autorizada, se essa leitura é conciliável com as restrições intangíveis da consciência (MAGNE, 1935, p. 278).

297

“Em pleno século XX”, portanto, o romance, pelo menos em certas instâncias do pensamento sobre a literatura, ainda permanece inscrito num quadro conceitual antemoderno, que o toma, em chave utilitarista, como obra essencialmente edificante, alheia, por conseguinte, a valores como configuração estético-verbal autônoma do imaginário, exercício reflexivo, vigor crítico, emancipação da subjetividade.

Chegamos, assim, ao termo do percurso que nos propusemos, hora, pois, de um pequeno balanço. Dentre os textos referenciais para a nossa exposição, os anteriores ao século XIX – Élio Aristides, Rodrigues Lobo, Huet – só poderiam, por definição, apresentar uma concepção de romance estranha à da modernidade, concepção, portanto, inscrita num domínio não propriamente estético, porém mais caracteristicamente ético-político. De fato, eles não surpreendem,

embora nos pareçam importantes pela felicidade com que ressaltam certos traços constitutivos do romance, os quais, uma vez situados em seu contexto de origem, revelam-se potencialmente passíveis de fecundas reinterpretações, se deslocados para um quadro de valores literários modernos.

Quanto aos textos dos séculos XIX e XX – Fernandes Pinheiro, Costa Honorato, Velho da Silva, Estêvão Cruz, Augusto Magne –, estes, sim, surpreendem, pelo notável anacronismo de suas concepções. Inteiramente alheios a princípios crítico-analíticos já plenamente disponíveis no tempo de sua produção, permaneceram estranhamente fieis a noções e princípios impróprios a uma recepção compreensiva do romance, e isso, de resto justo na época em que tudo favorecia o gênero, que então alcançava o auge do seu prestígio.

298 A conclusão só pode ser uma: no âmbito do período em causa, para uma compreensão da ideia de romance que não se encerre na estreiteza de preconceitos tradicionalistas, é preciso recorrer a discursos que não os constituídos por obras de destinação acadêmica,<sup>7</sup> isto é, às matérias críticas sobre novidades editoriais no campo do romance veiculadas em jornais e periódicos,<sup>8</sup> bem como às autoanálises dos romancistas, configuradas em prefácios e comentários às suas próprias obras. Não chegamos a empreender estudo sistemático desses materiais, mas não temos dúvida de que seria produtivo fazê-lo, a fim de se confrontarem duas instâncias de reflexão sobre o romance desenvolvidas na fase que abrange o século XIX e a primeira metade do XX. Dada essa hipótese inicial – razoável, pelo que já foi possível constatar –, o passo seguinte seria assinalar interferências recíprocas que eventualmente venham a relativizar a distinção proposta, e, por fim, averiguar que fatores teriam determinado uma e outra das instâncias críticas por nós identificadas.

Eis aí, assim, um desdobramento viável da presente especulação: analisar como, ao longo dos 150 anos correspondentes ao

lapso de tempo do nosso recorte, a ideia de romance constituiu um espaço de confronto entre a modernidade e as forças tradicionalistas que se lhe opuseram.

## REFERÊNCIAS

AMORA, Antônio Soares. *Teoria da literatura*. 9. ed. São Paulo: Clássico-Científica, 1971.

ARISTIDES, Élio. Defesa da prosa. In: SOUZA, Roberto Acízelo de (Org.). *Do mito das musas à razão das letras: textos seminais para os estudos literários (século VIII a.C. – século XVIII)*. Chapecó, SC: Argos, 2014. p. 549-551.

CRUZ, Estêvão. *Teoria da literatura: para uso das escolas e de acordo com os programas oficiais*. Prefácio de Jorge de Lima. Porto Alegre: Globo, 1935.

HONORATO, Manuel da Costa. *Compêndio de retórica e poética*. 4. ed. consideravelmente aumentada. Adaptado ao programa do Imperial Colégio Pedro II. Rio de Janeiro: Tipografia Cosmopolita, 1879.

HORÁCIO. Arte poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO.

*A poética clássica*. Introdução de Roberto de Oliveira Brandão. Tradução direta do grego e do latim de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1981. p. 53-68.

HUET, Pierre-Daniel. Sobre a origem dos romances. In: SOUZA, Roberto Acízelo de (Org.). *Do mito das musas à razão das letras: textos seminais para os estudos literários (século VIII a.C. – século XVIII)*. Chapecó, SC: Argos, 2014. p. 580-583.

LOBO, Francisco Rodrigues. Sobre escritos e ditos. In: SOUZA, Roberto Acízelo de (Org.). *Do mito das musas à razão das letras: textos seminais para os estudos literários (século VIII a.C. – século XVIII)*. Chapecó, SC: Argos, 2014. p. 554-564.

MAGNE, Augusto, S.J. *Princípios elementares de literatura: volume primeiro – teoria literária*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1935.

PINHEIRO, J[oaquim] C[aetano] Fernandes, Cônego Dr. *Postilas de retórica e poética*: ditadas aos alunos do Imperial Colégio de Pedro II pelo respectivo professor. Rio de Janeiro: B.-L. Garnier, [1872].

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. [2. ed.]. Rio de Janeiro: B.-L. Garnier, 1877.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. 3. ed. revista e melhorada por Luís Leopoldo Fernandes Pinheiro Júnior. Rio de Janeiro: B.-L. Garnier, 1885.

\_\_\_\_\_. *Vicentina: romance do Snr. Dr. J. M. de Macedo*. Guanabara; revista mensal, artística, científica e literária redigida por uma Associação de Literatos e dirigida por Joaquim Caetano Fernandes Pinheiro, Manuel d'Araújo Porto Alegre, Joaquim Manuel de Macedo. Rio de Janeiro: t. III, p. 17-20, 1855.

SILVA, José Maria Velho da, Dr. *Lições de retórica: para uso da mocidade brasileira*. Rio de Janeiro: Tipografia da Escola, [1882].

TEZZA, Cristovão. *O espírito da prosa: uma autobiografia literária*. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2012.

## NOTAS

300

<sup>1</sup> Num livro recente, por sinal, encontramos a mesma sobreposição entre os conceitos de prosa e romance. Trata-se de *O espírito da prosa*, de Cristovão Tezza, obra publicada em 2012. O autor esboça distinções entre as noções correlatas de prosa, ensaio, romance, ficção, mas, apesar de no seu título figurar a palavra *prosa*, na verdade ele centra a atenção no romance. Além disso, outra coincidência imprevista entre o texto de Élio Aristides e o de Tezza é que ambos empreendem uma defesa da prosa (ou do romance), reivindicando um lugar ao sol para o gênero, que tradicionalmente permaneceria à sombra da poesia. Assim, segundo o argumento difuso de Tezza, que perpassa todo o seu ensaio, a oposição entre o *poético* e o *prosaico*, tomado aquele como nobre e espiritualizado, e este como baixo e materialista, seria injusta para com a prosa; esta, afinal, não seria meramente “prosaica”, isto é, grosseira e sem elevação, já que haveria um “*espírito da prosa*”.

<sup>2</sup> Cf.: “Os poetas desejam ou ser úteis, ou deleitar, ou dizer coisas ao mesmo tempo agradáveis e proveitosas para a vida. [...] Arrebatam todos os sufrágios quem mistura o útil e o agradável, deleitando e ao mesmo tempo instruindo o leitor [...]” (HORÁCIO, 1981, p. 65).

<sup>3</sup> Na terceira edição do opúsculo, contudo, datada de 1885 e apresentada como “revista e melhorada por Luís Leopoldo Fernandes Pinheiro Júnior”, a sinonímia desaparece, com a eliminação da palavra *novela* da definição. Assim, em vez de “*Novelas, ou romances*, são narrativas de aventuras e

paixões imaginárias [...]”, passamos a ter: “*Romances* são narrativas de aventuras e paixões imaginárias [...]” (PINHEIRO, 1885, p. 106).

<sup>4</sup> Velho da Silva publicou também um romance – *Gabriela* (1875) –, cujo esquecimento e ausência do cânone não há de constituir injustiça, caso a concepção da obra, como tudo indica, se tenha pautado pela estreiteza moralista da regra de número 1 que enuncia e tinha por dogma (“deve reinar a moralidade a mais perfeita”). Quanto às cinco demais regras, todas de natureza técnica, até que, se tomadas sem rigidez, constituem “receita” de romance perfeitamente aceitável.

<sup>5</sup> A obra teve uma segunda edição, póstuma, em 1940, não modificada em relação à primeira.

<sup>6</sup> Não sendo pertinente analisar aqui os mencionados indícios difusos de modernização, destaquemos apenas o emprego da palavra *literatura* no título da obra, bem como seu subtítulo: “teoria literária”. Tais escolhas lexicais, à primeira vista desimportantes e não motivadas, materializam, contudo, noções mais atualizadas, bastando, para referendar a conclusão, observar a ausência desses termos nos compêndios, tratados e manuais oitocentistas, que, em troca, serviam-se, nos seus títulos, apenas das palavras *retórica*, *poética* e *eloquência*.

<sup>7</sup> À primeira vista, pode-se julgar que tamanha falta de sintonia entre as referidas obras de destinação acadêmica e as ideias suas contemporâneas se deveria ao fato de tais textos não passarem de acanhados manuais escolares, sem a menor relevância, por conseguinte. No entanto, não é bem assim, como antes assinalamos: todos eles constituíam obras destinadas ao ensino médio, é verdade, mas, como então a educação literária terminava nesse nível, não havendo entre nós cursos superiores de letras, essas publicações correspondiam ao que são hoje os livros universitários de iniciação à teoria da literatura, os quais, afinal, não consideramos meramente primários. Não se deve, aliás, a despeito da escassez ou mesmo inexistência de documentação a respeito, descartar a hipótese de que o manual de Estêvão da Cruz e o de Augusto Magne tenham sido, na falta de alternativas, utilizados nos primeiros cursos de letras instalados no País na década de 1930. De fato, a hipótese é bastante plausível, se considerarmos que um manual de proposição mais propriamente universitária, embora ainda produzido com vistas ao ensino médio – o *Teoria da literatura*, de Antônio Soares AMORA –, só seria publicado em 1944. A propósito, veja-se o que afirma o autor dessa obra, em prefácio à sua sétima edição, datado de 1967: “No que respeita ao [...] uso [deste livro], no ensino das noções gerais de Teoria Literária no curso secundário, continuo a pensar como nas edições anteriores: não

se trata de livro didático, no sentido vulgar da expressão, isto é, resumo de pontos exigidos pelo programa oficial, destinados tão só a uma estéril memorização dos estudantes. Pretende ser uma obra com a orgânica da ciência a que serve, e destinado à consulta, ao estudo e à reflexão, a que o estudante tem de se habituar, se é que deseja completar a instrução escolar, sempre inevitavelmente limitada, e adquirir hábitos de trabalho intelectual, normais no ensino superior, de que ele, estudante do curso colegial, já está muito próximo” (AMORA, 1971, p. 7-8).

<sup>8</sup> Se, no período em apreço, as obras acadêmicas constituem a posição conservadora e a crítica jornalística é que se mostra receptiva à modernidade representada pelo romance, pode-se dizer que no século XX observa-se uma progressiva inversão simétrica dessas posições: enquanto a crítica jornalística se mantém impressionista e aos poucos se revela desaparelhada para dar conta das experiências vanguardistas que vão conquistando espaço no campo da prosa de ficção, a vertente dos estudos literários que entre nós receberia nos anos de 1960 a designação de *crítica universitária* é que, reciclando radicalmente seus fundamentos conceituais e métodos analíticos, passa a dispor de melhores condições para a compreensão do romance, sobretudo daqueles concebidos no espírito das vanguardas estéticas novecentistas.

## **Narrativas de resistência contra o esquecimento: quatro histórias de desterro**

Rosani Úrsula Ketzner Umbach  
(UFMS)

Se no senso comum “resistir significa prevenir uma ameaça”, nas ciências políticas o conceito refere-se a “uma conduta política que se volta contra um governo percebido como ameaçador e ilegítimo”. Há, segundo o Dicionário de Política de Schubert e Klein (2011), diversas formas de resistência: contra pessoas (chefe de Estado, os governantes), contra determinado tipo de governo (por exemplo, a ditadura) e até mesmo contra certas medidas políticas. Também pode-se distinguir entre uma resistência passiva, isto é, a rejeição sem violência (por exemplo, a greve, a desobediência civil) e uma resistência militante, ou seja, ativa, com ações violentas contra bens ou pessoas.

303

Uma questão importante é saber se os detentores do poder contra os quais há resistência exercem o domínio de forma legal ou legítima. Entretanto, avaliações como “resistência justificada”, objetivos e meios da resistência, questões morais e jurídicas partem do ponto de vista do observador, isto é, dependem de quando, em qual lugar e por quem a avaliação é feita. Aquele que resiste sempre irá avaliar a resistência de forma diferente daquele contra o qual a resistência se volta. Este último, no entanto, geralmente é a “autoridade” que, ao mesmo tempo, detém o poder de definição sobre a lei e a ordem. Movimentos de resistência, portanto, estão fora da ordem estabelecida.

Também no discurso filosófico, pensadores como Michel Foucault veem a resistência como antítese do poder. As relações

de poder só podem existir através de uma variedade de pontos de resistência que estão presentes na rede do poder, como adversários e como pontos de apoio, como passagens ou alvos. Em outras palavras, segundo Foucault, o exercício do poder não ocorre de modo independente dos processos de resistência:

Portanto não há em relação ao poder um lugar na Grande Recusa a alma da revolta, o foco da rebelião, a lei pura do revolucionário. Mas há resistências isoladas: resistências possíveis, necessárias, improváveis, espontâneas, selvagens solitárias, coordenadas, encolhidas, violentas, irreconciliáveis, prontas para o compromisso, interessadas ou dispostas a fazer sacrifícios, que só podem existir no campo estratégico das relações de poder. (FOUCAULT, 1977, p. 117)

Para Foucault (1977, p. 117), além disso, “da mesma forma que o Estado se baseia na integração institucional das relações de poder, a codificação estratégica dos pontos de resistência pode conduzir à revolução.”

304

No discurso histórico, investigadores como o historiador argentino Federico Lorenz (2012, p. 16) lembram que, “se são vitoriosas, as resistências aparecem nos relatos nacionais fundadores, constituintes ou que pretendem construir uma identidade”, mas que outras vezes “a resistência culmina em derrota, e sem dúvida esse é um componente central das formas em que as imaginamos hoje como conceito, objeto e problema”. Lorenz afirma, ainda, que a resistência derrotada constitui o vencido em vencedor moral.

Na Literatura, entre as diversas formas de resistência, os escritores têm utilizado estratégias como “o testemunho de personagens de ficção”, conforme mostram Maria Célia Leonel e José Antonio Segatto (2012, p. 122) em seu texto de mesmo título. Trata-se, segundo esses pesquisadores (2012, p. 123), de um recurso literário de que “os escritores lançam mão para construir a narração, por meio da qual cada uma das personagens-narradoras relata sua expe-

riência de vida, suas relações sociais e a representação do processo histórico em que se inserem”. Para Leonel e Segatto (2012, p. 122), esse recurso da “autobiografia de personagem de ficção” seria “um dos mais usuais, antigos e fecundos na literatura”.

Outro procedimento narrativo bastante comum em romances pós-ditatoriais é a “presença de um intelectual – geralmente um escritor – como personagem”, conforme aponta com propriedade o ensaio de Tânia Sarmiento-Pantoja (2012, p. 103). Ela percebe, também, no conjunto de narrativas de resistência produzidas no Brasil entre as décadas de 60 e 80, uma “estratégia discursiva da inserção desse personagem como duplo do autor” (p. 110), no sentido de que elementos da memória pessoal do escritor se confundiriam com a memória histórico-social da personagem.

A resistência na literatura pode expressar-se, ainda, em forma de relatos testemunhais, diários e biografias. É o que ocorre na obra de W. G. Sebald, *Die Ausgewanderten*, de 1992. Traduzido para o Português com o título *Os emigrantes*, o livro traz as histórias de vida de quatro homens que viveram exilados de seus países de origem e que, de alguma forma, sucumbiram à experiência do desterro na velhice. Por meio de uma escrita híbrida que mescla histórias reais e fantasia, Sebald preserva a memória dessas pessoas com as quais teve contato em algum período de sua vida, compondo narrativas de resistência contra o esquecimento.

Essas narrativas, no entanto, resistem não só contra o apagamento da memória, mas também contra o progresso acelerado e os desdobramentos da história da humanidade que levaram a mortes e destruição. Posicionando-se de modo crítico diante dos acontecimentos, narradores semelhantes a Sebald tentam resgatar as histórias dessas quatro vidas atribuladas por desterro, trauma e melancolia.

A primeira dessas vidas desterradas é a do Dr. Henry Selwyn, judeu inglês que havia emigrado da Lituânia em 1899, aos sete anos,

junto com seus pais, irmãs e um tio, formou-se médico cirurgião em Cambridge e passou a trabalhar em Norwich, no hospital e em seu consultório, até 1960. Essa história é contada pelo próprio Selwyn ao narrador no início dos anos 1970, quando este se muda para Norwich e aluga um apartamento de Selwyn, agora com 78 anos e vivendo como um eremita. O narrador rememora suas conversas com o judeu, que por muitos anos escondeu sua origem, até mesmo de sua esposa. Para Selwyn, os anos da Segunda Guerra e as décadas posteriores foram “um tempo cego e mau sobre o qual não seria capaz de contar algo, mesmo se quisesse” (SEBALD, 2015, p. 35).<sup>1</sup> Marcado pela separação, pelo isolamento e pelo exílio, Selwyn acaba se suicidando meses depois das conversas com o narrador.

306

A segunda biografia é a do jovem professor de ensino fundamental, Paul Bereyter, de quem o narrador havia sido aluno no 3º ano em Sonthofen em 1952. Bereyter conhecera sua amada, Helen Hollaender, durante o estágio probatório, mas pouco tempo depois ela é deportada para Theresienstadt juntamente com sua mãe. Por ter um avô judeu, o professor é classificado como “Dreiviertelariet”, ou seja, 75% ariano e, devido a uma lei nazista de 1933, é afastado de sua função na escola, fugindo então para a França, onde fica até 1939, quando volta para a Alemanha e é convocado para a guerra, servindo durante seis anos na artilharia motorizada em vários países do leste europeu e no Mar Mediterrâneo (SEBALD, 2015, p. 81-82). Após a guerra, a partir de 1946 volta a dar aulas em sua cidade, mas sua aposentadoria é antecipada devido a constantes ataques de pânico e tentativa de suicídio. Marcado pelo desconsolo e considerado excêntrico pelos moradores da pequena cidade, Bereyter passa seus últimos doze anos exilado em Yverdon, na casa de sua companheira Lucy Landau, onde se dedica a extensas leituras nas madrugadas, principalmente de escritores que se suicidaram (SEBALD, 2015, p. 86). Com a visão debilitada, comete suicídio deitando-se sobre

as linhas do trem, notícia que o narrador recebe em janeiro de 1984 e que desencadeia sua pesquisa biográfica.

A terceira vida de um desterrado é a de Ambros Adelwarth, que emigrara com familiares para os Estados Unidos antes da Primeira Guerra e é tio-avô do narrador. Este, ainda criança, vê o tio-avô apenas uma vez, no verão de 1951, quando a visita dos parentes emigrados proporciona uma reunião da família. Dois anos depois Adelwarth morre sem que o narrador tome conhecimento do fato. Apenas no início dos anos 1980, um álbum com fotografias dos emigrados que o narrador recebe de sua mãe ocasiona a busca pela biografia dos retratados (SEBALD 2015, p. 103). Para tanto, em janeiro de 1981 o narrador viaja para Newark, onde a história de Adelwarth lhe é narrada pela tia Fini. Trata-se de uma trajetória de viagens pelo mundo como mordomo e acompanhante de Cosmo Solomon, filho excêntrico de uma das famílias mais ricas de banqueiros judeus de Nova Iorque (SEBALD, 2015, p. 127) que morre atormentado por alguma doença mental na metade dos anos vinte (SEBALD, 2015, p. 142-143). Adelwarth continua a serviço da família até 1950, quando a propriedade é vendida pelos herdeiros e ele passa a morar na casa que havia recebido anteriormente do banqueiro. No final de dezembro de 1952, aos 67 anos e em profunda depressão, interna-se em uma clínica psiquiátrica, onde falece pouco depois em consequência da terapia de choques a que se submete.

A quarta e última biografia do livro refere-se a Max Ferber, pintor que vive em Manchester e mantém um ateliê na degradada região portuária da cidade. O narrador havia conhecido o pintor quando se mudara para a Inglaterra no outono de 1966 e fixara residência em Manchester. Apesar de ter vivido três anos lá e de ter mantido longas conversas com o pintor nesse período, apenas em novembro de 1989, “por um mero acaso”<sup>2</sup> (SEBALD, 2015, p. 261), o narrador volta a ter notícias de Ferber ao encontrar um quadro de sua autoria na Tate Gallery em Londres, o que o motiva a desvendar a

origem do pintor. Nascido em Munique, onde seu pai mantinha uma galeria de arte, Ferber emigrou para a Inglaterra em maio de 1939, aos quinze anos, por decisão de seus pais, que adiaram a própria saída da Alemanha por diversos motivos e teriam sido deportados em novembro de 1941 em um dos primeiros trens que partiram de Munique para Riga, sendo assinados naquela região. Traumatizado pela perda dos pais, para Ferber “não existe passado nem futuro” (SEBALD, 2015, p. 266), e suas lembranças fragmentadas têm caráter de obsessão. Sozinho e desolado, o pintor morre em 1991.

A narração dessas quatro histórias é realizada por narradores anônimos em primeira pessoa que atuam de forma semelhante na construção das biografias. Partindo de sua perspectiva sobre os acontecimentos, esses narradores dão voz também a outras personagens que tiveram relações pessoais com seus biografados. É o caso da terceira narrativa, por exemplo, em que o narrador não conhece a trajetória do biografado Ambros Adelwarth por tê-lo encontrado apenas uma vez na infância. Assim, ele entrevista seus tios Kasimir e Fini quando viaja aos Estados Unidos, visitando-os em Newark, e lhes concede a voz narrativa.

Outro recurso utilizado é a inserção, na narrativa, de anotações antigas feitas pelo próprio Adelwarth em sua agenda pessoal a que o narrador tem acesso ao recebê-la da tia Fini. Fotografias igualmente fazem parte do acervo apresentado pelo narrador, que as insere em locais apropriados de modo a sublinhar e ilustrar suas descrições.

Ainda outra estratégia que procura atestar a veracidade das histórias desses personagens emigrados é a acribia com que o narrador registra as datas dos acontecimentos que narra, inclusive com excertos de jornais, e das viagens que realiza, comprovadas com a imagem das passagens de trem, marcando a cronologia de suas pesquisas biográficas.

Os procedimentos adotados pelos narradores em *Die Ausgewanderten* se assemelham ao que Erwin Koppin constatou na

obra autobiográfica *Rom, Blicke*, do escritor alemão Rolf Dieter Brinkmann, publicada postumamente em 1979. Nesta obra, segundo Koppen (1990, p. 60), o texto estaria “entreverado” não só com todo tipo de documentos, desde mapas de cidades até contas de restaurantes, como também com representações visuais variadas como desenhos, fotografias de revistas, cartões postais e sobretudo fotografias tiradas pelo próprio autor. Tais fotografias seriam pouco exigentes do ponto de vista puramente fotográfico e ostentariam o caráter de anotações ou notas ópticas que complementam o texto, sem o qual não teriam valor. Contudo, ainda de acordo com Koppen, não se trataria apenas de simples ilustrações: o atrativo destas impressões visuais adicionadas ao texto consistiria justamente no fato de representarem apoios ópticos que sustentam o peso do texto. As fotografias, portanto, teriam a finalidade de abrir ao texto uma dimensão adicional que permitiria ao leitor participar, também visualmente, na recepção.

Na obra de Sebald, longos trechos das narrativas são baseados em memórias de personagens, como as dos tios Kasimir e Fini na já citada biografia de Ambros Adelwarth. Embora alguns dos fatos narrados tenham lastro histórico, tem-se em conta que memórias são associadas com uma esfera subjetiva de percepções e experiências. Além disso, não é possível transpor fatos que aconteceram para uma narrativa, como apropriadamente lembra Aleida Assmann (2006, p. 124): “A operação de traduzir memórias significa sempre também alteração, deslocamento, desvio.”<sup>3</sup> Para Assmann, existe um hiato intransponível entre experiência e memória. A pesquisadora atesta a percepção desse hiato na obra da escritora alemã Christa Wolf:

A conscientização crítica, agnóstica sobre a distância e a discrepância entre <impressão> e <expressão> é a base de sua sensibilidade artística e acompanha também seu próprio trabalho de memória com reflexões sobre as possibilidades e limites da representação literária. (ASSMANN, 2006, p. 124)<sup>4</sup>

A percepção desse hiato pode ser igualmente observada na obra de Sebald, mesmo que ele escreva para preservar a memória de seus compatriotas, desterrados como ele. Aliás, sua escrita biográfica condiz com a descrição de Ottmar Ette sobre a biografia que Hannah Arendt escreveu de Rahel Varnhagen (escritora que viveu entre 1771 e 1833).<sup>5</sup> Apesar de Arendt ter firmado com o leitor um pacto ‘apenas’ biográfico no prefácio de seu livro, ela expõe suas próprias experiências de vida, mas as remete “em primeiro plano àquilo que a capacita a escrever essa biografia” (ETTE, 2015, p. 187): a experiência do exílio que Arendt tem em comum com Rahel Varnhagen. Com a experiência comum de ambas de abandonar a língua materna e sobreviver no estrangeiro, “ela retrança o próprio caminho, o caminho do próprio no alheio” (ETTE, 2015, p. 187).

Essa experiência do desterro, de se sentir estrangeiro e isolado também é comum aos quatro biografados do livro de Sebald. Chegando à velhice, são eremitas vivendo em meio à decadência, sem passado nem futuro, desconsolados pelas perdas, traumatizados pela guerra. O que resta é loucura, doença e morte.

310

## REFERÊNCIAS

- ASSMANN, Aleida. *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: C.H.Beck, 2006.
- ETTE, Ottmar. *SaberSobreViver: a (o)missão da filologia*. Curitiba: Ed. UFPR, 2015.
- FOUCAULT, Michel. *Der Wille zum Wissen*. Bd. 1: Sexualität und Wahrheit. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977.
- KOPPEN, Erwin. *Thomas Mann y Don Quijote. Ensayos de literatura comparada*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1990.
- LEONEL, Maria Célia; SEGATTO, José Antonio. Testemunho de

personagens de ficção. In: SARMENTO-PANTOJA, Augusto et al. (Orgs.) *Memória e resistência: percursos, histórias e identidades*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2012, p. 122-146.

LORENZ, Federico: Reistências. In: SARMENTO-PANTOJA, Augusto et al. (Orgs.) *Memória e resistência: percursos, histórias e identidades*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2012, p. 14-18.

SARMENTO-PANTOJA, Tânia. Como “Casa Desabada”: ilações entre duplo autoral e resistência. In: SARMENTO-PANTOJA, Augusto et al. (Orgs.) *Memória e resistência: percursos, histórias e identidades*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2012, p. 103-121.

SCHUBERT, Klaus; KLEIN, Martina: *Das Politiklexikon*. 5. aktual. Aufl. Bonn: Dietz 2011.

SEBALD, W. G. *Die Ausgewanderten*. Vier lange Erzählungen. 15. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer, 2015.

## NOTAS

<sup>1</sup> Tradução livre de “eine blinde und böse Zeit, über die ich, selbst wenn ich wollte, nichts zu erzählen vermöchte.”

<sup>2</sup> “durch einen bloßen Zufall”

<sup>3</sup> Tradução livre de: “Die Operation des Übersetzens von Erinnerungen bedeutet immer zugleich auch Veränderung, Verlagerung, Verschiebung.”

<sup>4</sup> Tradução livre de: “Das kritische, ja agnostische Bewusstsein für die Distanz und Diskrepanz zwischen <Eindruck> und <Ausdruck> ist Grundlage ihrer künstlerischen Sensibilität und begleitet auch ihre eigene Erinnerungsarbeit mit Reflexionen über Möglichkeiten und Grenzen künstlerischer Darstellbarkeit.”

<sup>5</sup> Publicada originalmente em inglês em 1958. O título da versão alemã, de 1959, é *Rahel Varnhagen. Lebensgeschichte einer deutschen Jüdin aus der Romantik*. (Em tradução livre: Rahel Varnhagen. A história de vida de uma judia alemã do Romântico).

## A outro/a nos fluxos e correntes da globalização

Sandra Sacramento  
(UESC)

*Para começar a falar:*

*O espírito público é profundamente complexo, e me pareceu que esse cosmopolitismo arquimediano era conveniente para aqueles que obtiveram sucesso nos jogos da globalização. E o que dizer daqueles que estão fora das fronteiras, que estão na periferia, que estão por baixo e não por cima, o que se passa com eles? E depois de ter pensado sobre o paradigma da colonização, comecei a pensar sobre as minorias contemporâneas, a migração e a diáspora de povos.*

312

*Homi Bhabha*

Minha fala, neste início à maneira de mote, traz os atentados ocorridos na França, no início deste ano, procurando situá-los em um contexto globalizado, que guarda, em seu bojo, a recorrência do dualismo hierárquico na formulação de juízo acerca do outro/a, com a manutenção do monismo, em que o jogo dialético ainda se mantém calcado na superação, contrário ao pluralismo e ao dialogismo. O magrebino<sup>1</sup>, que circula por determinadas ruas de Paris, principalmente, em *Montmartre*, em uma espécie de cordão de controle e isolamento, sem acesso aos bens gerados pelo neo-liberalismo, ou mesmo à cidadania do Estado-Nação francês, pode ser comparado à situação enfrentada pelas migrantes brasileiras, à luz de um imaginário passado, que remonta ao início da colonização. Ambos

não têm seus direitos garantidos e padecem ainda do endosso da carga discursiva anterior, que lhes nega qualquer *empoderamento*. Dito isso, é preciso levar em conta uma espécie de *intersecção* de preconceitos vivenciados por mulheres, mais do que por homens, oriundas de países que tiveram seus territórios ocupados, em algum momento, por países europeus, e que migraram, ou seus ascendentes, pais/ avós, para o velho continente, pois, mesmo ocupando a segunda ou terceira geração, o preconceito se mantém imposto pelos *en dedans* em relação aos *en dehors*, havendo necessidade desse últimos negociarem com suas representações, enquanto elementos estruturantes, jogando ora com os pontos de ancoram impostos pelo país de escolha, ora assumindo referências étnicas e de gênero; geralmente, restritas à esfera do privado. Dados estatísticos da ONU e de ONGs, radicadas na Europa e no Brasil, relatam que brasileiras são aliciadas para a prostituição na Europa, devido à condição subalterna, que ocupam, por serem mulheres, de país periférico, colonizado, geralmente, negras, pobres, sem escolarização, etc. A partir desta constatação, tornamo-nos atônitos, uma vez que as teorias críticas do século XX chegaram a identificar a falência ou a genealogia dos relatos de cunho evolucionista e de superação do Ocidente, que não cumpriram como a expectativa de gerar o bem estar a todos; entretanto, pouco mudou de lá para cá, em termos de ações empreendedoras por parte de lideranças mundiais, mais alinhadas à esquerda no enfrentamento à estigmatização entre continentes, países, pessoas, etnias, credos, gêneros, etc. Neste sentido, conceitos como multiculturalismo, hibridação ou outros que encerrem a possibilidade de representações sociais contrárias à segregação caem no vazio, uma vez que se constata que a economia globalizada só fez, com o aparato trazido pela modernidade, segmentar a prestação de serviço, visando em síntese, primeiro controle e depois ao consumo, enquanto seus atores, quando forasteiros, distantes da cidadania, são jogados à própria sorte, muitos *sans papiers*, sem acesso, por isso,

à educação formal, ao atendimento médico ou a qualquer benesse do estado de bem estar, restrito, somente, aos que se encontram sob o guarda-chuva protetor do Estado-Nação. Ao longo deste texto, vou me deter na construção discursiva do outro/ a pela tradição ocidental, verificar a persistência de assimetrias entre Norte/Sul do planeta, em tempos de globalização e centrar-me nos depoimentos de migrantes brasileiras, constantes do documentário do brasileiro Joel Zito Araújo *Cinderelas, Lobos e um Príncipe Encantado* (2008) a fim de perceber como essas, mesmo falando de si, não conseguem mudar o locus enunciativo, que lhe foi reservado, com atualização recorrente de um manto discursivo há muito construído, do qual o magrebino, antes falado, também faz parte. Neste cenário tão sombrio, o regime democrático, antes enaltecido pela razão da modernidade e mesmo pelas teorias críticas que a reviram, esgarça-se cada vez mais, na medida em que o Estado-Nação depende, sobremodo do global, na busca de soluções, ainda que essas, para serem encontradas, necessitem do local, visto aqui como mero acidente diante do capital circulante em escala macro, porque planetária. Terminaremos nossas considerações, tentando responder a questões já formuladas em busca da *vida boa*, na esfera da biopolítica, voltada para a formação de corpos dóceis do regime disciplinar. Para Judith Butler, em *Qu'est-ce qu'une vie bonne?* (2014), excluir, por qualquer motivo, que seja, constitui afronta aos Direitos Humanos; mas, para alterar o quadro em favor do segundo dos pares do racionalismo, há de se intervir no encaixe bem urdido e persistente acerca do *ontológico, epistemológico e ético*; então, *ser, conhecer e valorar* devem ser oriundos das *condições de produção*, em prática relacional quiasmática, do ator social proativo, em sentido contrário ao apriorismo essencialista e metafísico, que nega o contexto, em nome do transcendente, abstraído da noção de tempo e espaço. Esses, por sua vez, por serem contingentes, colocam: corpo, gênero, classe, etnia, cultura; em síntese, qualquer ponto de

ancoragem representacional, em dimensão de poder, capazes de colocar em xeque a tradição, por essa ter associado, de forma automática, o ético ao justo, mas sabemos que tal raciocínio não pode ser aceito, sem o apelo às circunstâncias. Logo, no pressuposto anterior, *ser e objeto do conhecimento* nunca poderiam estar em oposição, porque perseguiram uma *identidade coincidente* e limitavam-se à previsibilidade tautológica do predicado sempre repetitivo e avesso ao inusitado, ao novo.

## **2 Assimetrias persistentes entre Norte/Sul em tempos de globalização e a impossibilidade da enunciação narrativa**

Apesar de acontecimentos, que marcaram a história do Ocidente, no século XX, como a descolonização de domínios europeus em outros continentes, os movimentos estudantis, com apoio das feministas de 68, a queda do sistema político da antiga União Soviética, a globalização, entre outros, tenham ensejado mudanças, ainda é possível encontrar a recorrência de uma matriz discursiva em favor dos primeiros dos pares da tradição, a partir das falas das mulheres, que migram para a Europa em busca de um amor, presentes no documentário *Cinderelas, Lobos e Um Príncipe Encantado* (2008) de Joel Zito Araújo, de 1h,47 min e 53 seg. Tal manto discursivo utilizado pelo país receptor europeu só reforça os processos de marginalização (HORIA, 2006), pois características como cor da pele, traço do rosto, forma dos olhos ou a textura do cabelo são associadas a valores morais, sociais ou psicológicos, enquanto fatores de discriminação. Nas declarações reproduzidas a seguir, encontramos uma espécie de compósito de discursos, em que a visão, por parte da colonizada, acerca do colonizador se reedita, devido em grande medida às assimetrias persistentes entre o Norte-Sul do planeta, ensejando o aliciamento de brasileiras por parte de europeus, como aparece na fala a seguir, na expressão enunciativa de uma brasileira no Pelourinho, em Salvador, da Bahia:

— A maior parte dos brasileiros não tenho sorte. Então eu apainho mais gringo.

Pergunta o entrevistador:

— Você já se apaixonou por algum gringo?

— Sim! Eu morei com ele cinco meses. Aí minha mãe faleceu. Eu tive que ir para Feira de Santana e, daí, minha vida atrapalhou toda; quando eu voltei, ele já tinha ido embora. E eu tenho esperança que ele vá voltar. Ele era espanhol. (39'39)

316 O ato enunciativo desta brasileira de Feira de Santana, na Bahia, se encontra estreitado ao imaginário, que seduziu, por exemplo, personagens literárias, como Paraguaçu e Moema, de *Caramuru* de Santa Rita, de 1781. Na elocução, abaixo reproduzida, de Márcia, pernambucana, moradora em Berlim, fica evidente a evocação do mesmo discurso, na medida, em que ocorre a adesão de seus interesses àqueles do alemão, pois esse lhe propiciou a compra de um dos muitos imóveis, de que dispunha. Sua enunciação, supostamente negociada, no nível simbólico, ainda reforça a ideia de que a mulher e a terra do Brasil só servem para ser exploradas, respondendo, ao mesmo tempo, pelo primeiro setor da economia, isto é, o extrativismo dos produtos ainda não manufaturados ou industrializados, e pelo terceiro setor, da prestação de serviços, solicitada pela economia da globalização, no caso, a venda do corpo: - *Somos amigas dele por causa de ele ser uma pessoa super-extrovertida, muito simpática, como todo mundo vê* (1:13'45). Na fala a seguir, mais uma vez, o imaginário colonial se faz presente, ao estabelecer a diferença entre ela, Márcia, e a europeia.

— A mulher europeia, ela não é. Ela não tem esse jeitinho brasileiro. Essa onda de mulher mesmo, de chegar, dar carinho no homem. O homem chega em casa, a comidinha está feita. Esse joguinho, essa coisa bonita da sensualidade da mulher brasileira, não existe aqui na Europa.(1:13'26)

Deixando-nos a impressão de que qualquer mudança, rumo à paridade, ainda que costurada discursivamente, essa somente poderá ter eco a partir da ação política, intervencionista, mas, quando o econômico fala mais alto, torna-se difícil vislumbrar a vida plena, anunciada pelo decálogo dos Direitos Humanos. Logo, o regime democrático requer para o seu aperfeiçoamento, a ausculta constante em variadas instâncias, individual ou em associação. Somente assim, a Declaração Universal dos Direitos Humanos, com a complementação da Carta das Nações Unidas e da Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra as Mulheres (CEDAW), não se tornam vazias na execução de seus objetivos, no que diz respeito ao aumento da capacidade de cidadania, como forma de pôr em prática os direitos individuais almejados, visando, em síntese, ao bem-estar de todos. E a mulher, oriunda de países não-centrais, que foram colonizados, requer, através da diversidade que experimenta, a possibilidade da instauração de uma espécie de rasura ao modelo posto pela colonização, seja por seu gênero, etnia ou classe social, em constante tradução híbrida em seu modo de vida. Entretanto, nunca na história da humanidade, o regime democrático, seara do dialogismo, contrária ao pensamento monístico, esteve tão presente, pois, como afirma Amélia Valcarcel em *Feminismo en el mundo global*:

Sólo la democracia, y más cuando más profunda y participativa sea, asegura el ejercicio de las libertades y el disfrute de los derechos adquiridos. Por imperfecta que puede ser, siempre es mejor que una dictadura de cualquier tipo, social, religiosa, carismática (VALCARCEL, 2012, p.324).

Sendo um *telos* a democracia, ainda se encontra na pauta de reivindicações, o horizonte, rumo às relações de gênero não hierárquicas. Mas, ao mesmo tempo, algo se insinua, quando se ouvem as mulheres brasileiras e o que elas têm a dizer, passando da condição de narradas para enunciadores, com marcas da alteridade.

Nesse sentido, a construção de sua representação é negociada. E o ser humano, com extensão para qualquer minoria, é colocado na dimensão de pensador autônomo, não como defendido por Kant, da *Crítica da razão pura* (1980), cujo sujeito cognoscente, detentor de conceitos, restringe-se tão somente ao apriorismo da imanência; mas colocado como produtor constante de suas representações; em que o ideológico e as funções simbólicas encontram-se atravessadas pelo contexto de produção e por formas de comunicação. Por isso, na obra *Les représentations sociales*, sob direção de Denise Jodelet, ocorre o esclarecimento:

Le représentation sociale est toujours représentation de quelque chose (l'objet) et de quelqu'un (le sujet). Les caractéristiques du sujet et de l'objet auront une incidence sur ce qu'elle est. (...) Ces significations résultent d'une activité qui fait de la représentation une « construction » et une « expression » du sujet (JODELET, 2012, p.61).

318

Logo, o sujeito, no caso, a mulher brasileira migrante, é considerada do ponto de vista epistêmico, em mecanismo intrapsíquico, em investimentos indenitários, motivacionais ou de pulsões. E, do ponto de vista do país receptor ou do homem europeu, tal ocorrência leva a uma espécie de interseccionalidade em nuances discursivas, em que gênero, etnia e nação se imbricam em atualização de um imaginário passado; isto porque, segundo Saskia Sassen em *La Globalisation une Sociologie*:

Dans le travail au jour le jour du complexe dominant des services dirigés par la finance, un grand nombre des emplois sont mauels e et mal rémunérés, souvant occupés par des femmes et des immigrants.[...]

L'ascendence des industries de l'information et la croissance d'une économie globale, deux situations inextricablement liées, ont fait naître une nouvelle géographie de centralité et de la marginalité (SASSEN, 2009, p. 116-117).

Ainda que a economia globalizada reedite assimetrias conceituais, acerca da alteridade, como a citação acima constata; ao mesmo tempo, se percebe que a migrante é capaz de atribuir sentido ao entorno, ao acionar aparatos cognitivo, avaliativo e afetivo, como fatores psicossociológicos, com envolvimento, necessariamente, na dimensão sócio- econômico-cultural, que lhes dá origem, como ocorre com a brasileira casada com um alemão, também constante do documentário *Cinderelas, Lobos e Um Príncipe Encantado* (2008) de Joel Zito Araújo. Ela elogia o fato de o marido se dar bem com seu filho, mas atribui a ele a necessidade de ter de sair de casa para trabalhar.

— Meu marido é um homem muito seguro. É muito materialista; também, quando nos casamos, ele não me deu uma rosa!

— Agora, se ele me ajudasse um pouquinho financeiro, eu não precisaria me matar, sair de aqui fazer faxina, aguentar mau humor dos outros, pra poder ter dinheiro. Não é, morzinho? (1:31'36)

319

E, quando o marido se refere ao início do casamento, acerca do seu melhor desempenho sexual, ela não deixa de comentar as fraquezas do mesmo, não sem causar constrangimento:

— Acho também que você tomava viagra, né?

— Ele tem problema de coração e pode dar um piripaco [sic!]. É melhor ficar sem sexo e ele vivo, doque...

— Ah, o senhor sabe, né? O senhor é brasileiro e sabe como a mulher brasileira é! (1:34'51)

Desse modo, rasura-se discursivamente o manto hierárquico da tradição, que não consegue se manter intacto, isto é, de mão única do ou, ou, excludente; mas, antes, promovem-se nuances, que ensejem o e, e, da negociação resiliente. Neste momento, é necessário trocar o sujeito do conhecimento, que possuía respaldo na teoria do conhecimento, lastreada pelo racionalismo, pelo sujeito capaz

de se colocar pelo simbólico e como ator social, não destituído da mediação comunicativa necessária para intervir no mundo. Para que outra ordem se insinue, há necessidade, entretanto, de serem levadas em conta marcas materiais, que respondam pela cultura, sexo, classe, religião, opção sexual; sendo tarefa do feminismo denunciar e reverter o silenciamento imposto a muitos em nome da noção de universalidade, como categoria radical e vazia. Essa tem de ser reinterpretada, isto é, há de se assinalar algum conteúdo e significado, que vá além do binarismo, que fundou a cultura ocidental na instituição da diferença reificada. É precisamente aí, que se deve pensar a categoria mulher, em performance representativa, em bases políticas reivindicativas, que ressignifiquem o que está posto em favor dos primeiros dos pares da tradição. Então, a teoria pós-feminista, com Judith Butler (2008), coloca em xeque a construção do gênero (social, cultural), presa ao sexo (natural); acercando-se, assim, da possibilidade de desconstruir, à luz de Derrida (1999), estruturas conceituais que engessaram a mulher ao gênero, ligado ao frágil, enquanto o homem, ao vigor fálico.

320

Butler, apoiando-se em Derrida, traz de sua teorização o que ele chama de pontos de fuga, que, através de um exercício sistemático de ressignificação, apela-se para a instauração de uma paródia genérica, isto é, estratégias políticas capazes de blindar o já posto. Diz ela: “Creio que temos a obrigação de falar dos humanos e do internacional e averiguar em particular como os direitos humanos trabalham ou não trabalham a favor das mulheres” (*La cuestión de la transformación social*, 2001, p.25).

A categoria “mulher”, então, deve amparar-se em bases políticas sólidas, não encerradas no ontológico, nem no biológico, mas na identidade provisória definida em termos do poder político. E, na busca pelos direitos humanos das mulheres, chega-se à conclusão de que os seres humanos são todos iguais, independentemente das diferenças secundárias relativas a qualquer característica que envolva

gênero, tipo físico, origem, raça, idioma, classe social ou outra, capaz de excluir e estigmatizar. Pensa-se, então, a categorização do gênero como uma construção, mas também, fechadas a outros interstícios culturais, que não o da opressão de um patriarcado eterno, que se alastra como o maior construtor da feminilidade. E a representação estendida equivaleria ao sujeito atendido. Seria uma forma de estar sempre reelaborando a possível construção de uma identificação, que não mais refletisse o essencialismo do sistema representacional, defendido pela metafísica. Porém Butler chama atenção para o equívoco de se pensar “a existência de uma categoria de ‘mulheres’ que apenas necessitasse de ser preenchida com os vários componentes de raça, classe, idade, etnia e sexualidade para tornar-se completa” (BUTLER, 2008, p.36). Não é esta a proposta da teórica, mas sim de colocar a abertura como espaço de contestação a qualquer forma de coerção, que possa subjugar qualquer tentativa de oposição ao sexo e ao gênero instituídos.

### **Considerações finais**

Hoje vivemos na era do desencanto em relação a qualquer relato, colocando por terra a crença no progresso, na superação, pois esses não foram alcançados no passado, na medida em que os protocolos de ação encerravam-se no domínio sobre natureza e humanos. E, apesar de todo o percurso do feminismo, desde o seu início no século XVIII, ainda persiste a velha lógica de exploração e dominação, nas relações entre homens e mulheres, bem como nas de trabalho, principalmente, quando se trata de mulheres oriundas de países mestiços, que foram colonizados. O documentário *Cinderelas, Lobos e Um Príncipe Encantado* de Joel Zito Araújo evidencia em épocas atuais, de globalização e de multiculturalismo, a permanência do velho imaginário etno e falocêntrico entre brasileiras, como ocorreu com Paraguaçu e Moema de Caramuru (1781) de Santa Rita Durão.

Neste documentário, ficam explicitadas as assimetrias estabelecidas, ao redor do mundo, advindas da globalização, uma vez que essa se mantém a partir de relações bem urdidas oriundas dos interesses dos conglomerados econômicos dos países pertencentes ao hemisfério Norte do planeta. Mas, tal ordem, de modo inusitado, acaba por suscitar, ao mesmo tempo, riqueza e pobreza, em seus vários tentáculos de intervenção; logo: “Testemunhamos hoje um processo de reestratificação mundial, no qual se constrói uma nova hierarquia sociocultural em escala planetária” (BAUMAN, 1999, p.77-78).

322

Em se tratando das mulheres migrantes brasileiras, essas passam a conviver, no país eleito para moradia, com o preconceito e com a injunção do duplo rebaixamento, isto é, por sua origem e gênero; visto não serem as diferenças perceptíveis que, de fato, excluem, antes os valores acordados pela sociedade acerca de tais diferenças. Tais coordenadas amparam-se ainda no discurso hegemônico, advindo da colonização europeia, quando desvalorizou não só as mulheres, mas também etnias, nações ou culturas autóctones, reduzidas e encerradas em um Outro diferente, e, por isso, tido como subalterno (CHAKRAVORTI SPIVAK, 1999). Isso porque: O grupo [de país central] adulto, branco, de sexo masculino, católico, de classe burguesa encerra uma categoria que não se define como tal e faz silêncio de si mesmo. Ele impõe aos outros, através da linguagem, a definição da norma, com toda sorte de incoerência originária, que passam a aceitar que “as coisas são como são” (GUILLAUMIN, 1992, p.29).

Logo, somente com a intervenção ao encaixe bem urdido e persistente acerca do ontológico (ser), epistemológico (conhecer) e ético (valorar), vistos em condições de produção na prática relacional quiasmática, do ator social proativo, em sentido contrário ao apriorismo essencialista e metafísico, será possível uma mudança, *une vie bonne*, sem excluir, por qualquer motivo, em afronta aos Direitos Humanos, aqueles tidos como abjetos pelo racionalismo ocidental, em especial, as mulheres.

## REFERÊNCIAS

BAUMAN, Z. *Globalização: as consequências humanas*. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

BHABHA, Homi. *O valor das diferenças*. In: Prosa & Verso. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/post/2012/01/14/homi-bhabha-o-valor-das-diferencas-426300.asp>>. Acesso em: 14 de jan. 2012.

BUTLER, Judith. *La cuestión de la transformación social*. In: Beck, E, Butler, J. Puigvert, L. Mujeres y transformaciones sociales. Barcelona: El Rovre, 2001.

\_\_\_\_\_, Judith. *Problemas de gênero*. Tradução de Renato Aguiar. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

\_\_\_\_\_, Judith. *Qu'est-ce qu'une vie bonne?* In. *Qu'est-ce que'une vie bonne?*. Paris: Payot et Rivages, 2014, pp.53-110. CHAKRAVORTI SPIVAK., G., “Puede el subalterno hablar?”, *OrbisTerturs*, 6,1999, pp. 175-235.

CINDERELAS, Lobos e Um Príncipe Encantado. Direção: Joel Zito Araújo. Brasil: Casa de Criação, 2009. 1 DVD (107 min.) Color.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. 2. ed. Trad. de M. Schnaiderman e R. J. Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1999. DURÃO, Santa Rita. *Caramuru*. [S.I.]: Virtual Books, 2002. Disponível em: <[http://objdigital.bn.br/Acervo\\_Digital/Livros\\_eletronicos/caramuru.pdf](http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/caramuru.pdf)> Acesso em: 14 jan. 2012.

GUILLAUMIN, C. *Sexe, race et pratique de pouvoir*. L'idée de Nature. Paris: Côté-femmes, 1992.

HORIA K. “*L’universalleve-t-il plus blanc?*”: *Race, racism et système de privileges*. Le cahiers du CEDREF-Centre d’enseignement, d’études et de recherché pour les etudes féministes, n.14, (Ré) articulation des rapports sociaux de sexe, classe et “race”, 2006, p.145-172.

KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Tradução d Valério Rohden e Udo Baldur. Moosburger. Col. Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1980. v.1.

VALCARCEL, Amélia. *Feminismo en el mundo global*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2012.

## NOTAS

<sup>1</sup> Doutora em Letras (Letras Vernáculas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2000). Atualmente é professora titular (plena) em Teoria Literária, na Universidade Estadual de Santa Cruz, em Ilhéus, Bahia, onde coordenou o programa em Letras: Linguagens e Representações, aprovado pela Capes, em 2007. Desenvolveu pesquisa de pós-doutorado na Universidade de Poitiers, na França com a Profa. Dra. Ria Lemaire, 2012-2013. É Membro Associé Étranger do Centre de Recherches Latino-Américaines- ARCHIVOS, da Universidade de Poitiers, do GT Mulher e Literatura da ANPOLL e da Rede de Estudos Avançados em Leitura. - RELER, grupo ligado à Cátedra UNESCO de Leitura- PUC/Rio.

<sup>2</sup> Magrebe: nome de uma região geográfica, situada no Norte e Noroeste da África. Engloba os territórios do Marrocos, Argélia, Mauritânia, Tunísia e Líbia. Na época do Império Romano, era chamada de - África Menor -. Os limites desta região são: ao Norte, o mar Mediterrâneo; a Oeste, o oceano Atlântico; ao Sul, o deserto do Saara e a Leste, a fronteira do Egito. Disponível em: <<http://www.dicionarioinformal.com.br>>. Acesso em 14 jun. 2014.

## O teatro da mente (ou, de como os neurônios-espelho antecipam a percepção do que é ouvido, levando à pulsão de ficção)

Suzi Frankl Sperber  
(UNICAMP)

*Oui, en tant qu'un opéra sans accompagnement ni chant, mais parlé ; maintenant le livre essaiera de suffire, pour entr'ouvrir la scène intérieure et en chuchoter les échos.*

(MALLARMÉ 1897, p.218)

Pensar a relação entre literatura e teatro, tarefa que me foi proposta, me levou a pensar a escrita – e a fala; e como um poeta inovador como Stéphane (em verdade Étienne) Mallarmé, reconhecido por promover uma renovação da poesia na segunda metade do século XIX, pensou o teatro e como certas conclusões e propostas de Mallarmé são experimentadas hoje em dia.<sup>1</sup>

A partir do fim do séc. XIX, início do séc. XX, encenações com atores que tendiam à repetição de gestualidades, apresentações mecanizadas, ou à banalização de encenações promovidas pela cultura de massa, iniciada com o desejo de atender ao gosto de uma pequena ou média burguesia, a linguagem cênica e de atores não renovada levaram gradativamente a um desejo de transformação no teatro, isto é, na dramaturgia e no palco. Enquanto isto, o impacto dos regimes políticos totalitários e das duas grandes tendeu a levar à crise das grandes narrativas e ao desejo de mudanças substanciais também na literatura escrita: poesia e prosa. As pesquisas de Stanislavski e a criação do seu chamado “sistema”, as propostas de Meyerhold, Jerzy Grotowski, o entrelaçamento de dança e teatro, mesmo as reflexões e propostas de Antonin Artaud levaram a que

atores passassem a exercitar seus corpos e vozes. As pesquisas de Stanislavski se desenvolveram muito quando ele trabalhou com Tchekov. Para Stanislavski, a ação vocal do ator deve ser motivada e preenchida por uma intenção: assim é criada a ‘linha do subtexto’<sup>2</sup>. Diante do público, esta linha se torna frágil, já que é muito sensível e susceptível à reação do público. Para tornar mais estável essa ‘linha do subtexto’, três elementos estariam nela contidos: a imagem ou visão interior, o pensamento e a ação interior.

É verdade que na década de 60, no Brasil, Anatol Rosenfeld ainda diz que

O que importa verificar é que a peça como tal, quando lida e mesmo recitada, é literatura; mas quando representada, passa a ser teatro. Trata-se de duas artes diferentes, por maior que possa ser a sua interdependência. (ROSENFELD, 2006, p. 24)

326

No entanto, o teatro passou, gradativamente, a tender a dispensar textos dramaturgicos. Passou a ser frequente a criação de espetáculos sem o prévio roteiro de um autor afastado no tempo e no espaço da produção do próprio espetáculo. Meyerhold, já na primeira fase do seu trabalho, afirmava que “as palavras não dizem tudo” e que “a verdade das relações humanas está determinada pelos gestos, poses, olhares e silêncios” (*apud* QUILICI, 2005, p.71). O novo teatro passou a explorar as tensões e contradições entre a expressão verbal e a corporal. O corpo – que inclui a voz - deveria aprender ou reaprender a se expressar, já que a palavra já que a palavra já não satisfazia. A predominância do trabalho do ator, o desejo e a necessidade de exprimir problemas contundentes do momento presente, não contemplados por peças teatrais, cresceu a partir de fim da década de 50, no Brasil. A consequência, hoje, é que relativamente poucos textos contemporâneos vêm sendo encenados. Os textos clássicos são frequentemente reformulados, revisitados com nova leitura e o trabalho colaborativo leva a que grupos de atores – ou atores isolados - adaptem contos, romances,

biografias, e outros textos para a cena. Há encenações sem palavras. Há a construção de diálogos que aproveitam diversas tendências do teatro da primeira metade do séc. XX.

A palavra anseia por que a experiência que ela apresenta possa ser apreendida e conhecida, e, uma vez compreendida, que seja divulgada e multiplicada. Atua a pulsão de ficção <sup>3</sup>, que recorre a palavras, gestos, imaginário, simbolização, cores, ritmos, sonoridades, silêncios, movimentos, formas, uso do espaço, intensidades, tonalidades para exprimir o vivido, de forma mais precisa ou não, mais próxima ao real visível ou não. Conforme a expressão for considerada pelo enunciador ainda distante da experiência, ela será repetida tal qual, ou em variações, em busca de uma expressão que melhor corresponda ao vivido. Assim são também as diferentes propostas de textos de teatro em prosa poética de Mallarmé, com suas variações. Atenção: a experiência proposta por Mallarmé era a da palavra poética mesclada com o ímpeto teatral, capaz de recorrer à prosa. O ato de criar exerce este gesto generoso: espalha a poeira de ouro do indizível. Caso não fosse compreendida a palavra e a criação, ela seria pelo menos convivida, eventualmente refigurada. Esta é a tarefa da literatura, arte cujo material é a palavra. No teatro, as palavras pertencem ao universo sonoro. Não são vistas; não são lidas. O que o teatro quer, o que ele produz, aquilo sobre que trabalha é mostrar as palavras que estão, por natureza, no elemento do invisível. O teatro quer o corpo e a voz. Ele exige a própria palavra, no ato de a proferir. Assim, o fulcro da relação entre literatura e teatro é a palavra a ser trabalhada e apresentada de formas diferentes, ainda que paralelas.

Na medida em que a expressão pela palavra é o material por excelência da literatura e do teatro, em ambas as artes a grande busca é a da palavra, usando a memória do passado tanto do enunciador, como da cultura na qual o enunciador está inserido. A cultura pode ser a imediata, contexto próximo e do presente, ou podem

ser culturas mais distantes, quer geográfica, quer histórica, quer socialmente. O enunciador descreve, narra, conta, canta, desperta emoções e favorece impressões. A palavra é buscada e se contrapõe ao silêncio, que não deixa de compor uma partitura. A palavra experimentada como que isola palavra por palavra, de modo a inserir entre elas um vazio, um espaço que acolhe vibrações, tonalidades, ritmos. As palavras isoladas se expandem. Tal busca da expressão através da escolha e jogos das palavras – e do silêncio – é matéria tanto da literatura como do teatro. A busca se contrapõe ao desgaste, ao cansaço, à degeneração das palavras e do pensamento, à sua cristalização. O caminho passa entre a intraduzibilidade - e a tradução. Diz Antonin Artaud

Todo verdadeiro sentimento é na verdade intraduzível. [...] Todo sentimento forte provoca em nós a ideia de vazio. E a linguagem clara que impede esse vazio impede também que a poesia apareça no pensamento. É por isso que uma imagem, uma alegoria, uma figura que mascare o que gostaria de revelar tem mais significação para o espírito do que as clarezas proporcionadas pelas análises das palavras (ARTAUD, 1999, p.79).

328

Quando o que interessa é o texto, a linguagem é concebida como um conjunto de imagens, metáforas. O texto pode ser ambíguo, permeado por múltiplos sentidos, sugestões e sinalizações. É necessário que se perceba a profundidade de sentidos, sem deter-nos apenas em uma leitura superficial. Assim, Literatura e Teatro realizam suas funções: entreter (função ligada ao caráter essencialmente lúdico da arte) questionar, provocar, destruir - e construir conhecimento, na medida em que impregnam leitores e espectadores, levando-os a enriquecer suas experiências, a ressignificar suas existências. Anatol Rosenfeld fala sobre a diferença de linguagens, a palavra exercendo funções diferentes em cada uma das artes: [...] a palavra perde, ontologicamente, a sua função fundante ou constitutiva, cedendo-a ao ator que, metamorfoseado em personagem, torna-se fonte da palavra. (ROSENFELD, 2006, p. 26).

As palavras, na literatura, pertencem ao universo da visão. Precisam ser vistas, lidas. No teatro as palavras pertencem originariamente ao universo sonoro. São invisíveis. Tanto na literatura, como no teatro elas são depositadas no repertório de cada receptor. O que o teatro quer, o que ele produz, aquilo com que trabalha é fazer as palavras penetrarem no receptor. Também a literatura quer isto. O teatro quer exibir o que, no teatro, seria invisível. Na literatura a palavra é visível, mas autores como João Guimarães Rosa procuram obter densidade sonora que desperte novos sentidos, que leve ao estranhamento da palavra e renovação de sentidos. São dois caminhos diferentes a partir da palavra. O teatro quer o corpo e a voz do *ator*. O teatro exige a própria palavra, no ato em que a profere. E ele quer vê-la. Aí ela mesma, palavra, teria densidade corpórea. Mas isto é raro! A literatura quer o corpo e a sonoridade da *palavra*.

Stéphane Mallarmé, já mencionado, contribuiu para repensar o teatro e a linguagem teatral em alguns textos curtos em que tece considerações sobre a escrita, a poesia, a palavra, o teatro, o balé, além de escrever (ou compor) textos que apresentou como peças teatrais. A contribuição de Mallarmé é apropriada a nos servir de referência para falar sobre literatura e teatro.

Nos seus escritos em prosa sobre arte, há um grande espaço reservado à reflexão acerca das artes performáticas – o teatro, o balé, a ópera e a música – seja nos textos específicos do *Crayonné au Théâtre (Rabiscado no Teatro)* ou ao longo de outros textos de *Divagations (Divagações)*<sup>4</sup>. (Mallarmé escreveu também sobre pintura e pintores). Segundo Mary Shaw, em *Performance in the Texts of Mallarmé (1993)*, o autor compreende o teatro tanto como forma de entretenimento, quanto como ponte para uma verdade metafísica. Esta compreensão teatral parece dialogar com teorias que predominaram no século XX, portanto posteriores à obra e vida de Mallarmé, para criar um estranhamento no espectador, como propôs Bertolt Brecht. A distância do espectador foi ideia contraposta

a teorizações de Mallarmé, que polarizavam com a ideia de a obra de arte produzir somente prazer. Mallarmé parece invejar Richard Wagner pelo sucesso conseguido junto ao numeroso público – e pelo seu estilo e criação de uma linguagem que considera única, de criatividade excepcional, capaz de justapor, ou contrapor elementos que em princípio deveriam se opor.

Em busca da arte total, como Wagner, cada frase dos escritos em prosa de Mallarmé é poesia, prosa, teatro – e abstração e mistério:

Sobre um banco de jardim, onde tal publicação recente, eu me alegro se o ar, ao passar, entreabre e, ao acaso, anima, de aspectos, o exterior do livro : diversos – a que, tão logo brote o apercebido, ninguém, desde que se leu, talvez não pensou nisto.<sup>5</sup>(MALLARMÉ, 1897, p.274)

330

A pontuação é profusa, de modo que a leitura – entrecortada – cria pausas que fazem pensar. É criado um movimento sutil pelas palavras, como se houvesse didascálias, ou pelo menos indicações de cena. No trecho acima há três ideias básicas: banco, revista, ar. O mais são movimentos que despertam imagens e pensamentos. “Sobre um banco de jardim, onde tal publicação recente, eu me alegro se o ar”. É como se o enunciador interrompesse o pensamento para mudar de enunciação. Quem lê se surpreende, acompanha cada pedaço da enunciação interrompida, sobreposta por outra e outra. Os trechos que se recobrem levam o receptor a divagar, tentando acompanhar os movimentos encetados. Cada trecho inicia um movimento que, apesar de quebrado, prossegue. Esta inércia leva o receptor a dar prosseguimento à ação narrada “onde tal publicação recente”, “eu me alegro se o ar”. A ficção de cada trecho prossegue, querendo completar-se e se superpõe à ficção do trecho seguinte... E assim por diante. Cria-se, pois, em cada receptor, um conjunto diferente de continuidades ficcionais superpostas e entrelaçadas. Daí, também, cada pequeno conjunto feito de trechos menores ser

de tão difícil compreensão, já que a compreensão quer ser unívoca. E a tarefa ativada por Mallarmé é multívoca.

Falar sobre poesia poderia estar distante do teatro. Mas teatro pode ser poesia também e ter grande poder poético, como o tem peças de Shakespeare, admiradas por Mallarmé, a ponto de ele escrever um Hamlet – que vem a ser comentário sobre a peça, peça teatral e talvez algo como um conto. (Ao relacionar literatura e teatro associo imperiosamente a questão da busca da palavra, essencial na literatura em geral, fundamental na poesia).

Nos escritos de Mallarmé sobre teatro é possível observar a importância dada a formas de expressão artística plurais em seus sentidos e às relações que Mallarmé estabelecia com a literatura, como nessa famosa passagem de “Sollennité” (Solenidade):

Que representação! o mundo está aí contido; um livro, em nossa mão, se anuncia alguma ideia augusta, supre todos os teatros, não pelo olvido (esquecimento) que lhes causa mas lembrando-os imperiosamente, pelo contrário.<sup>6</sup> (MALLARMÉ, 2010, p. 108)

331

A relação entre literatura e teatro está posta, mas de maneira “suplementar”. No sentido que Jacques Derrida atribui a esta palavra, há uma relação entre as duas artes e, ao mesmo tempo em que uma substitui a outra, é também por ela complementada, como duas faces de um mesmo corpo. Portanto, na estética dramática de Mallarmé, uma peça precisaria ter valor tanto de performance, como de literatura.

Mallarmé *enxergava* a representação teatral. Por um lado as palavras atuariam no palco da mente. Por outro lado, os textos de *Igitur*, por exemplo, corresponderiam a um “closet drama”, isto é, a um drama feito para ser lido no quarto e não para tomar vida sobre um palco, pelo menos não naqueles dos teatros tradicionais, mas nos teatros da imaginação dos leitores. A mera leitura, silenciosa ou não, converteria o texto em espetáculo e levaria as palavras a terem uma ação definida, impulsionada pela recepção.

Ainda que esta ideia lembre a proposta de Aristóteles, em sua *Poética*, há nuances na proposta mallarmeana um pouco diferentes. Para Aristóteles a leitura da peça consistia em arte mais importante que a do espetáculo. Para Mallarmé a leitura se transforma em espetáculo total.

A opção de Mallarmé com seu “conto-peça” *Igitur* corresponde a uma resposta ao movimento de transformação da ação dramática em leitura e reflexão, processando a inversão poética no tipo de drama que Mallarmé colocou em *Igitur*, e também em *Hérodiade*, cuja ação se encontra em sua própria ausência, através de uma leitura que a encena na e pela imaginação. Nestes dramas poéticos, as direções de palco – as ações propriamente ditas – já se encontram textualmente apagadas e a reflexão é amplamente diluída ao longo do texto.

Chegamos ao teatro da mente.

332

O teatro da mente corresponde a uma dança das palavras, que trabalha com sugestões imprecisas, conflitivas, com um mundo de percepções que se entrelaçam, transformam, interpenetram, como se lê no trecho:

A sombra desapareceu nas trevas futuras, lá ficou com uma percepção de balancim expirante quando ela começa a ter a sensação de si: mas ela se percebeu na asfixia expirante naquilo que ainda brilha tão logo ele mergulha dentro dela – que ela volta a entrar em si, de onde provinha, por conseguinte, a ideia deste ruído, recaindo agora de uma só vez inutilmente sobre si mesmo no passado.<sup>7</sup> (MALLARMÉ, *Igitur* II).

O autor evoca e estimula a inteligência de seus leitores como palco que encenará não o drama, mas o que ele chamou de “conto”. A ação desenvolvida na imaginação não se realiza, e em essência percorre os espaços ocultos do poeta, leitor, ouvinte, espectador ou personagem. A ideia do teatro da mente e a relação performática do texto aparecem em alguns momentos ao longo de *Rabiscado*

no *Teatro*, reforçando o papel de que o livro puxa as cortinas para o desenvolvimento não da ação, mas da imaginação do leitor, que ficcionaliza, acionando a pulsão de ficção.<sup>8</sup>

Desprovido de intérpretes e presente apenas nas folhas de um livro, o teatro da mente é expresso no texto “Tábuas e Fólios”<sup>9</sup>:

[...] agora o livro procurará se bastar, para entreabrir a cena interior e a fim de sussurrar os ecos. Um conjunto versificado convida a uma apresentação ideal. [...] Um teatro. Inerente ao espírito, quem quer que com um olho certo olhou para a natureza a carrega consigo, resumo de tipos e de acordes (concordâncias?); assim que os confronta o volume abrindo as páginas paralelas.<sup>10</sup> (MALLARMÉ, 1897, p. 218)

As propostas de Mallarmé visionário mostraram aquilo que ocorreu no séc. XX: a linguagem cênica foi sendo composta por palavra, corpo do ator, silêncio, dança, música, canto, performance, imagens e muitas transformações. O palco mudou. A literatura, claro, ela também teve suas transformações.

333

Temas e palavras saíram de seus nichos tradicionais e foram para a rua, mostrando desencanto, experiências de vida, imperfeição, silêncio, nada, vazio. Reprodução, transparência, repercussões, muitos experimentos se deram na literatura e no teatro. No teatro existe uma tendência que vem se acentuando, no Brasil: a leitura de peças teatrais. A leitura une e reúne literatura e teatro. E sublinha algo intuído: a pura e poderosa necessidade de levar palavras para o público. É mais do que voz: são palavras. O objetivo consciente ou não deve ser de que o público enha condições de apreender de maneira especial as palavras, estabelecendo associações, deixando eventual espaço para que as palavras brinquem no espaço de sua mente. Neste ponto vale lembrar que os tensionamentos literatura-teatro são fundamentalmente um problema do teatro ocidental erudito. Tanto nas tradições orientais, quanto no teatro popular estas relações são de outra ordem. Esta tensão, no Ocidente, remete

diretamente à Poética, de Aristóteles. Aristóteles via no texto a última e mais bem acabada criação possível; Mallarmé vê nele e na leitura o impulso para infinitas outras criações.

A voz do ator é usada e trabalhada de diversas formas possíveis, que apenas retomo, conforme ele verbalize textos próprios ou alheios:

– O ator se depara com um texto escrito distante de si e de suas inquietações: a peça teatral. Sua voz exige a criação de tudo: figura, entonações, intensidades que nada têm a ver com sua pessoa de ator.

– O ator, em seu trabalho com o corpo, cria sua cena, seu espetáculo. Muitas vezes sem voz nem palavra. Às vezes com voz e outras com ambas. Mas o texto foi gerado por mergulho em um meio físico, social, cujo contexto orienta o trabalho de voz do ator. As pesquisas do Lume, o trabalho da Companhia do Tijolo (como em “Concerto de Ispinho e Fulô”) e as de outros grupos convivem com tal estratégia de trabalho. Frequentemente interessa, aí, mais a ação do que a paixão, mas ambas podem ser combinadas.

– O ator cria sozinho, ou em um coletivo, um espetáculo, partindo de outro tipo de estímulos externos: fotos, biografias, quadros; poemas, contos, romances, cantos, cantos ancestrais, talvez. A voz e a palavra nascem deste exercício, que lembra o anterior. As palavras podem ser aproveitadas da referência ou estímulo de origem, mas a voz não recebe tratamento especial. Estimular a experiência da palavra exige envolver-se e reconhecer-se com o universo dado, qualquer que seja.

Os experimentos são capazes de isolar palavra por palavra, de modo a inserir entre as palavras um vazio, um vazio, um espaço que acolhe vibrações, tonalidades, ritmos. A partitura teatral passa a não ser temática, mas vocabular. As palavras isoladas se expandem. Tal busca da expressão através da escolha e jogos das palavras – e do silêncio – é trabalhada na literatura e no teatro, chegando até um experimento mais novo.

Bertolt Brecht, para criar um espaço de estranhamento, um vazio que provocasse o confronto da palavra em circulação com os sentidos de suas múltiplas camadas, propôs três níveis de fala:

Nada existe de mais revoltante que o ator que finge não ter percebido que saiu do nível da fala corrente e começou a cantar. Os três níveis - fala corrente, fala grandiloquente e canto - devem manter-se sempre distintos... Quanto à melodia, não deve obedecer-lhe cegamente: existe uma espécie de fala contra-a-música que pode ter poderosos efeitos; os resultados de uma obstinada e incorruptível sobriedade que é independente de música e ritmo. (*Apud WILLER, 1967, p. 199*).

“Falar contra as palavras e cantar contra a música” corresponderia, segundo José Batista dal Farra<sup>11</sup> “quebra(r) a familiaridade das palavras, sua automatização, seu desgaste, sendo capaz de rasgá-las, perfurá-las desde dentro: vesti-las de assombro”. Esta seria a missão contemporânea da vocalidade poética.

Sobre a vocalidade da palavra do ator, Brecht (1978, p. 25) diz:

O ator tem que saber falar com clareza, o que não é uma simples questão de consoantes e vogais, mas sobretudo uma questão de sentido. Se não aprender a extrair simultaneamente o sentido de suas réplicas, irá articulá-las apenas de uma forma mecânica, prejudicando o sentido por sua ‘bela dicção’.

\*\*\*

O teatro da mente buscado por Mallarmé na literatura, isto é, em seus textos quer ensaísticos, quer poéticos, quer quase teatrais, em certa medida pode ocorrer no teatro todas as vezes que exista uma vocalização diferenciada. Corresponde, talvez, à corporeidade da palavra. Em espetáculo recente, “OE”, Eduardo Okamoto apresenta uma fala, em cena, que não é a cotidiana. Também não é empolada, falsa, nem é a fala da bela dicção. Como exprimir o vivido e observado? Trata-se de uma atuação que, amparada na

palavra e no seu gesto, não fica por conta nem da palavra nem do seu gesto. De que modo fazê-la ao mesmo tempo natural e extra cotidianamente? Reconheço que o que notei como novo e especial não se relacionava à voz, especificamente, mas à fala. Interessaram as palavras, importante aparato de abertura de horizontes. Okamoto parece procurar criar um quase-espço de estranhamento, um quase- vazio que provoque o confronto da palavra em circulação com os sentidos de suas múltiplas camadas. Porque a palavra precisa ser adensada, como nos grandes ficcionistas ou poetas, de forma a emanar associações a serem feitas pelo espectador-leitor e não pelo texto. Ao articular as palavras extra cotidianamente, ele quase quebra a familiaridade das palavras. É uma entre desautomatização. Como espectadora, fui capaz de reconhecê-las e ser capaz de renová-las, dar-lhes outro lustro, evitando o seu desgaste. Foi sutil. Foi isolá-las de modo a evitar que a enunciação criasse imagens direta e explicitamente. O procedimento é capaz de que, no espectador, se cumpra o que foi proposto por Mallarmé: que as palavras enunciadas o sejam de tal forma que passem a se mover, a atuar no teatro da mente do espectador. Que suscitem ficcionalizações de trechos ou de palavras isolados, interrompidos, superpostos. Como poderia conviver no espectador a audição de palavras, a visão e percepção da cena, o acionamento de emoções e simultaneamente a percepção do conjunto funcionar como malabarista ou adivinho desvendando e descobrindo, na palavra, ilações, presenças, halos? E partir daí para ilações não sintáticas? As dimensões das palavras, as extensões das palavras, as suas ressonâncias e ritmos, as respirações das palavras precisariam ser adivinhadas no teatro da mente do espectador, que combinaria – em sua mente – o que vê, acompanha, ouve – e ao ressoarem as palavras, o espectador estremeceria ao descobrir que existe um sentido submerso, que ele no início apenas adivinha e que requer o seu mergulho. Que quase exige uma extensão.

Curioso é que a fim de que isto aconteça, o espectador funcio-

nará de modo paralelo ao trabalho do ator e da cena. Aconteceria um processo acionado pelo ator e pela cena pelo qual o espectador se afastaria de sua personalidade social cotidiana e, através do espaço-tempo poético que ouve, vê, percebe, descobre nele mesmo novas perspectivas e inesperadas qualidades de ser e estar até então desconhecidas ou esquecidas por ele. O ouvinte-observador-espectador funcionaria como funciona observando uma ação. Ao ouvir, discernindo cada palavra, não como som vago, não como ritmo, mas como palavra inteira, esta seria captada e repercutiria na mente do espectador, tanto deduzindo intenções e razões, graças aos neurônios-espelho<sup>12</sup>, como compartilhando emoções, percepções, captando figuras, movimentos, antecipando-os e, ainda, como que formulando, a partir deste ricocheteio de impulsos, a apreensão de novas relações, sempre e novamente graças aos neurônios-espelho. Giacomo Rizzolatti e Laila Craighero, que estudaram os neurônios-espelho, se referem à percepção visual. Basta uma discreta reflexão para concluirmos que outros órgãos dos sentidos funcionam como receptores que acionam neurônios-espelho e os repercutem. E estes se associam a esta percepção e, a partir daí, desenvolvem relações e não só reações perceptivas. O mecanismo do espelho permite a elaboração cognitiva de aspectos sensórios que ressoam, percutem, se expandem, em associações – poéticas, porque acionam o imaginário. As percepções do receptor são como que liberadas de suas amarras lógicas. Elas não chegam a constituir todo um discurso, mas se liberam de peias e se abrem para algo novo. É um mecanismo de compartilhamento que quebra o que é mecânico, gerando estímulos para uma recepção criativa. O receptor passará a desvendar e descobrir – palavras, inquietações, imagens em sua mente. Ele adivinhará outras palavras e seus sentidos, adivinhará presenças e potências – no teatro de sua mente, paralelo ao outro teatro, diante de si, a saber, da cena.

José Batista dal Farra Martins escreve sobre o rapsodo:

O ator e o rapsodo intuem e farejam a vocalidade poética. E para isso afinam seu faro. Afições diversas, ao compartilhar o faro como objeto, se lançam para o devir.

Esta formulação é forte e boa. Entendo que a estratégia de enunciação de Okamoto leva a que o receptor de repente consiga intuir e farejar – universos poéticos. Isto ocorre porque a estratégia enunciativa, conforme o receptor percebe a totalidade de cada palavra, ao mesmo tempo que sua relação com o seu contexto enunciativo, de repente tem uma densidade que permite aos neurônios-espelho apreender e multiplicar palavras – que, como proposto por Mallarmé, se independizam – levemente – brincando no teatro da mente do espectador. A arte, pois, em si uma expressão da pulsão de ficção, não encerra a criatividade, mas dá abertura a outra, do espectador.

#### REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Editora Globo, 1966.

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BENJAMIN, W. “*La tarea del traductor*” en Angelus Novus. Edhasa, Barcelona, 1971.

BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLOCK Haskell M. and SHEDD, Robert G. *Masters of Modern Drama*. Edited, with Introductions and Notes, by Haskell M. Block. Random House, 1962.

BORNHEIN, Gerd Alberto. *Brecht: A estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992. p. 180.

BRECHT, Bertolt. *Breviário de Estética Teatral*. Buenos Aires: Ediciones La Rosa Blindada, 1963.

- DAL FARRA MARTINS, José Batista (Zebba Dal Farra) “Percurso poéticos da voz”. *Sala Preta*. Dossiê Voz. Em 57313-72715-1-PB. DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Divagações*. Tradução e apresentação Fernando Scheibe. Florianópolis: Editora UFSC, 2010.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Divagations*. Paris: Eugène Fasquelle éditeur, 1897, Bibliothèque-Charpentier.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Igitur ou a Loucura de Elbehnohn*. Tradução de Carlos Valente. Lisboa: Hiena Editora, 1990. Em [https:// pt.scribd.com/doc/105555419/MALLARME-Stephane-IGITUR-ou-A-Loucura-de-Elbehnon](https://pt.scribd.com/doc/105555419/MALLARME-Stephane-IGITUR-ou-A-Loucura-de-Elbehnon).
- MALLARMÉ, Stéphane. *Rabiscado no Teatro*. Edição Bilingue. Tradução e notas de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- MEYERHOLD, Vsevolod. *Teoría teatral*. Madri: Fundamentos, 1986.
- MICHAUD, GUY. *L'oeuvre et ses Techniques*. Paris: Librairie Nizet 1957.
- PARISH, Nina. *Henri Michaux: Experimentation with Signs*. Amsterdam: Rodopi, 2007.
- QUILICI, Cassiano Sidow. “Teatros do silêncio”. *Sala Preta*, v. 5, 2005, pp 69-77.
- ROSENFELD, Anatol. “O Fenômeno Teatral”, em *Texto/Contexto I*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2006.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- SHAW, Mary Lewis. *Performance in the Texts of Mallarmé*. University Park: Penn State Press, 1993.
- SPERBER, Suzi Frankl. “O corpo do ator – sua memória, ação e movimento – e a recepção – à luz da teoria dos neurônios espelho”. In *Ilinx Revista do Lume* n. 2 (2012) saído em 2013 ISSN: 2316-8366.
- TADEU, Tomaz. ‘Apresentação’. In: MALLARMÉ, Stéphane. *Rabiscado no Teatro*. Edição Bilingue. Tradução e notas de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2010, p. 7-12.
- WILLER, John. *O teatro de Brecht visto de oito aspectos*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

## NOTAS

<sup>1</sup> Agradeço sinceramente a leitura atenta, generosa, inteligente de Jeane Doucas e de Daniel Alberti Perez, que me ajudaram a organizar melhor ideias e texto! E a leitura de Eduardo Okamoto que chamou minha atenção para a diferença entre Oriente e Ocidente.

<sup>2</sup> O subtexto é uma teia de incontáveis, variados padrões interiores, dentro de uma peça e de um papel, tecida com ‘se mágicos’, com circunstâncias dadas [pelo texto], com toda a sorte de imaginações [...] É o subtexto que nos faz dizer as palavras que dizemos numa peça (STANISLAVSKI, 1976, p. 127).

<sup>3</sup> Ver Sperber, *Ficção e Razão*, 2009.

<sup>4</sup> Tomaz Tadeu, tradutor dos textos que compõem a parte da prosa de “Rabiscado no Teatro”, assim como os textos de *Divagações* considera que eles teriam sido compostos para a *Révue Indépendance*, após muita insistência de um amigo de Mallarmé, Édouard Dujardin, entre novembro de 1886 e julho de 1887.

340 <sup>5</sup> Sur un banc de jardin, où telle publication neuve, je me réjouis si l’air, en passant, entr’ouvre et, au hasard, anime, d’aspects, l’extérieur du livre: plusieurs — à quoi, tant l’aperçu jaillit, personne depuis qu’on lut, peut-être n’a pensé. Em [https://fr.wikisource.org/wiki/Divagations/Le\\_Livre,\\_Instrument\\_spirituel](https://fr.wikisource.org/wiki/Divagations/Le_Livre,_Instrument_spirituel)

<sup>6</sup> Quelle représentation ! le monde y tient ; un livre, dans notre main, s’il énonce quelque idée auguste, supplée à tous les théâtres, non par l’oubli qu’il en cause mais les rappelant impérieusement, au contraire.

<sup>7</sup> L’ombre disparut dans les ténèbres futures, y demeura avec une perception de balancier expirant alors qu’il commence à avoir la sensation de lui : mais elle s’aperçut à l’étouffement expirant de ce qui luit encore dès qu’il s’enfonce en elle — qu’elle rentre en soi, d’où provenait par conséquent l’idée de ce bruit, retombant maintenant en une seule fois inutilement sur lui-même dans le passé.

<sup>8</sup> Ver SPERBER 2009.

<sup>9</sup> Planches et Feuilles.

<sup>10</sup> [...] maintenant le livre essaiera de suffire, pour entr’ouvrir la scène intérieure et en chuchoter les échos. Un ensemble versifié convie à une idéale représentation [...] Un théâtre, inhérent à l’esprit, quiconque d’un œil certain regarda la nature le porte avec soi, résumé de types et d’accords;

ainsi que les confronte le volume ouvrant des pages parallèles.

<sup>11</sup> Dal Farra Martins, José Batista (Zebba Dal Farra) “Percursos poéticos da voz”. Sala Preta. Dossiê Voz. Em 57313-72715-1-PB

<sup>12</sup> “O funcionamento dos neurônios-espelho esclarece o mecanismo de recepção, já que eles nos permitem captar as razões e emoções – simples – dos outros, não por meio do raciocínio conceitual, mas pela ação diretamente observada – até de relance”. SPERBER 2012, p.4.

## **Conselho Consultivo**

Alcir Pécora (Universidade de Campinas, Brasil)  
Alckmar Luiz dos Santos (NUPILL, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)  
Amelia Sanz Cabrerizo (Universidade Complutense de Madrid, Espanha)  
Benjamin Abdala Jr. (Universidade de São Paulo, Brasil)  
Bethania Mariani (Universidade Federal Fluminense, Brasil)  
Cristián Montes (Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Chile)  
Eduardo Coutinho (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)  
Guillermo Mariaca (Universidad Mayor de San Andrés, Bolívia)  
Horst Nitschack (Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Chile)  
Ítalo Moriconi (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)  
João Cezar de Castro Rocha (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)  
Jorge Fornet (Centro de Investigaciones Literárias – Casa de las Américas, Cuba)  
Livia Reis (Universidade Federal Fluminense, Brasil)  
Luiz Gonzaga Marchezan (Universidade Estadual Paulista, Brasil)  
Luisa Campuzano (Universidad de La Habana, Cuba)  
Luiz Fernando Valente (Brown University, EUA)  
Marcelo Villena Alvarado (Universidad Mayor de San Andrés, Bolívia)  
Márcia Abreu (Universidade de Campinas, Brasil)  
Maria da Glória Bordini (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)  
Maria Elizabeth Chaves de Mello (Universidade Federal Fluminense, Brasil)  
Marisa Lajolo (Universidade de Campinas/Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil)  
Marli de Oliveira Fantini Scarpelli (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)  
Pablo Rocca (Universidad de la Republica, Uruguai)  
Regina Zilberman (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)  
Roberto Acízelo de Souza (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)  
Roberto Fernández Retamar (Casa de las Américas, Cuba)  
Salette de Almeida Cara (Universidade de São Paulo, Brasil)  
Sandra Guardini Vasconcelos (Universidade de São Paulo, Brasil)  
Silvano Peloso (Universidade de Roma La Sapienza, Itália)  
Sonia Neto Salomão (Universidade de Roma La Sapienza, Itália)